ISSN: 2014-1130 | junio 2019 | vol.19

Mitologías hoy

revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

Reescrituras del mito prehispánico en la literatura latinoamericana

Chiara Bolognese e Iledys González (coords.)

Mitologías
hoy

Mitologías hoy 19

Coordinación del dossier:
Chiara Bolognese e Iledys González

Vol. 19, junio de 2019

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres
Departamento de Filología Española
Edificio B, Campus Bellaterra, 08193

www.revistes.uab.cat/mitologiashoy
revista.mitologiashoy@uab.cat

ISSN: 2014-1130



DOSSIER
REESCRITURA DEL MITO PREHISPÁNICO EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

MISCELÁNEA

RESEÑAS

Mitologías
hoy

DOSSIER

Presentación
Reescrituras del mito prehispánico en la literatura latinoamericana

Chiara Bolognese e Iledys González
(coords.)



Mitologías hoy

PRESENTACIÓN
REESCRITURAS DEL MITO PREHISPÁNICO EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

CHIARA BOLOGNESE
SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
chiara.bolognese@uniroma1.it

ILEDYS GONZÁLEZ
SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
ilegg89@gmail.com

La idea del dossier "Reescrituras del mito prehispánico en la literatura latinoamericana" que ofrecemos en este número nace de un evento precedente, el *VI Congreso Mitos Prehispánicos en las Literaturas Latinoamericanas. Mitos prehispánicos y mitos clásicos en las Literaturas Latinoamericanas*, que tuvo sede en la Università degli Studi di Roma "La Sapienza", durante los días 20-22 de septiembre de 2017. En aquellas jornadas de ameno trabajo académico se debatió, entre otros asuntos, sobre el mito prehispánico, un tema primario en la línea de estudio que propone nuestra revista desde su fundación. Buena parte de los textos que siguen son, pues, el resultado de aquellas reflexiones, que muestran así su indudable importancia y actualidad.

El número abre con los exhaustivos ensayos de los estudiosos Teodosio Fernández y Helena Usandizaga, que abordan cuestiones más amplias del mito prehispánico y de la literatura latinoamericana. Teodosio Fernández analiza un conjunto plural de obras literarias representativas de la narrativa indigenista del siglo XX. El mérito de su estudio se sostiene en el orgánico engranaje entre la antropología cultural y la etnología, en pos de dilucidar mejor los presupuestos de una corriente literaria que se adentra en la figura del indio y en la cosmovisión de su pueblo. Entre los escritores en los que profundiza se encuentran Alcides Arguedas, Ciro Alegría y Rosario Castellanos. Por su parte, Helena Usandizaga examina con agudeza en tres autores peruanos (Gamaliel Churata, Edgardo Rivera Martínez y Laura Riesco) la interrelación de elementos de la mitología andina y la mitología clásica. Nociones como las de transformaciones míticas (las metamorfosis), expresadas en ambas mitologías, que ponen una continuidad entre lo humano y lo animal, son elucidadas por Usandizaga en los escritores seleccionados.

Igualmente, Paola Mancosu ofrece un acercamiento a la obra de difícil clasificación genérica, *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, pero su indagación se concentra más bien en la lectura del mito a la luz de la resistencia política, a través de dos figuras simbólicas, el *kharisiri* y el *Wawaku*. En "Desangrar.

Violencia y relaciones inter-étnicas en algunos relatos de la Amazonía peruana" Stefano Pau despliega su estudio sobre la figura mítica del *pelacara* en la región amazónica peruana estableciendo un vínculo entre literatura oral y sociología. Evelyn Isamar Huarcaya Gutiérrez analiza detenidamente la expresión del mito en *Baladas peruanas*, de Manuel González Prada, enfatizando en particulares como la intertextualidad con los *Comentarios reales,* del Inca Garcilaso de la Vega.

Y de la literatura peruana se desplaza el examen de los mitos prehispánicos en el monográfico al área Caribe. Iledys González presenta el caso singular de Alba de Céspedes que en su afán por escribir su última novela investigó sobre mitos cubanos, a los que en su obra inconclusa les diera una connotación política. Por su parte, Alberto Sosa Cabanas trabaja atinadamente en textos de los escritores cubanos Alejo Carpentier y Lydia Cabrera la asimilación del mito de Sikán relativo a la comunidad abakuá. Silvia Valero también se interesa por la literatura afrocubana y detiene su estudio de la matriz mítica en *A medianoche llegan los muertos* (1998), de Eliseo Altunaga.

En un desplazamiento hacia Centroamérica, Mariano García propone una lectura de los mitos prehispánicos en *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, y *Macunaíma*, de Mário de Andrade, enfatizando en las obras ancestrales de las que nace el sustento mitológico. Yosahandi Navarrete estudia en las novelas *La hija del Puma*, de Mónica Zak, y *Antes de la Luz*, de Kristina Boman, la cosmovisión maya, así como elementos propios de dicha cultura.

Fernando Valerio Holguín abre la muestra dedicada a la literatura mexicana con un interesante trabajo sobre la incidencia del dios azteca Xólotl y los axólotls en el campo literario-cultural y gastronómico. Samuel Villela Flores, por su parte, aborda mitos locales difundidos en Guerrero (México) y su trasvase a la literatura a través de obras como *El empautado*, de Celedonio Serrano Martínez. Sagaz también la aproximación a los mitos prehispánicos que acomete Margarita Remón-Raillard en un conjunto de autores mexicanos contemporáneos (Elena Garro, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Yuri Herrera y Alberto Chimal). Karen Calvo Díaz propone un estudio peculiar en el que establece el vínculo entre la matriz mitológica y el género fantástico en los cuentos "La llorona", de Artemio del Valle-Arizpe, "La Fiesta brava", de José Emilio Pacheco y "Año cero", de Bernardo Esquinca. *Travesía guadalupana*, de Miguel Ángel Tenorio, obra teatral de un acto, es analizada por Angela Di Matteo, quien se interroga por figuras míticas (Tonantzin, Coatlicue, Huitzilopochtli, Coyolxauhqui, Tezcatlipoca y Tlazoltéotl) que conviven en el texto haciendo gala de un único *super*tiempo. Edgardo Íñiguez se concentra en *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), de Yuri Herrera, para indagar en sustratos míticos como la representación del descenso al Mictlán del protagonista en un análisis que a la luz de la realidad mexicana actual sugiere el uso de categorías como la de *necroescrituras*.

Naín Nómez gira la brújula en el dossier hacia la poesía siguiendo una exploración del mito y su resonancia en la historia de Chile y de Latinoamérica en poetas chilenos como Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Gonzalo Millán, Raúl Zurita y Elvira Hernández. Miguel Ángel Gómez Soriano presenta una lectura sugerente

del poemario *El enemigo y la mañana*, del intelectual ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, quien entrelazara aquí la historia y los mitos genésicos del Tahuantinsuyo con fundamentos políticos de izquierda. Dante Barrientos Tecún aborda, por su lado, la fortuna del mito prehispánico en Centroamérica desde un corpus de textos poéticos de la autoría de Luz Méndez de la Vega (Guatemala, 1919-2012), Roberto Obregón (Guatemala, 1940-1970) y Amanda Castro (Honduras, 1962-2010).

La escritora Rosalba Campra presenta una reflexión personal que ondula entre sus propios versos respecto al descubrimiento de los mitos clásicos y los mitos prehispánicos. Por su parte, Katarzyna Szoblik aborda el papel de la mujer y sus arquetipos míticos en la oralidad nahua de época precortesiana e inicios de la colonia; de especial interés resulta, por ejemplo, la representación de la maternidad. Emanuela Jossa da cierre al dossier con un trabajo novedoso sobre la mitología de los pipiles, muy poco difundida, y centra su indagación en el mito "la mujer en fragmentos", así como su vigencia en la novela *Roza tumba quema*, de la escritora salvadoreña Claudia Hernández.

La sesión "Miscelánea" la abre Bernat Garí Barceló con su texto "Microhistoria del relato policial. Modulaciones políticas del detective latinoamericano", en el que propone repensar el policial desde enfoques interpretativos menos explotados. Sigue "*Medusario* como modelo de poética auto-organizada: hacia una mitología del lenguaje", de Guillermo Aguirre Martínez, sobre la importante antología de José Kozer, Roberto Echavarren y Jacobo Sefamí, publicada en 1996. Iris de Benito Mesa da cierre con el trabajo "(No) me declaro culpable". La conquista de la voz en *La culpa es de los tlaxcaltecas*, de Elena Garro", en el que se reflexiona sobre la figura de la Malinche a la luz del cuento de la escritora mexicana.

Mitologías hoy

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

Mito y literatura: a propósito de la literatura indigenista

Myth and Literature: With regard to Indigenist Narrative

Teodosio Fernández
Universidad Autónoma de Madrid (España)
teodosio.fernandez@uam.es

Resumen: se analizan algunos de los planteamientos que determinaron la presencia de mitos y leyendas en muestras relevantes de la narrativa indigenista, desde *Raza de bronce*, de Alcides Arguedas, a *Oficio de tinieblas*, de Rosario Castellanos. Se procura tener en cuenta la relación de las novelas revisadas con las aportaciones de la antropología y de la etnología que pudieron enriquecer su escritura.
Palabras clave: indigenismo, neoindigenismo, antropología, mito, literatura

Abstract: Here I analyse some of the standpoints that determined the presence of myths and legends in relevant samples of the indigenist narrative, such as *Raza de bronce* by Alcides Arguedas or *Oficio de tinieblas* by Rosario Castellanos. The relationship between the reviewed novels and the contributions of anthropology and ethnology that could have helped to enrich their writing is taken into consideration.
Keywords: Indigenism, Neo-Indigenism, Anthropology, Myth, Literature

ISSN: 2014-1130
vol. 19| junio 2019 | 15-31
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.639

Recibido:18/06/2018
Aprobado: 21/06/2019

Las páginas que siguen tratarán de esbozar una muestra de los diferentes y aun encontrados planteamientos que animaron y condicionaron la presencia de mitos y leyendas en algunas manifestaciones de la narrativa indigenista, entendiendo por tal aquella que durante buena parte del siglo XX —con algunos antecedentes decimonónicos— se mostró preocupada por la marginación que padecía en Hispanoamérica la población de origen prehispánico, y que se concretó sobre todo en novelas y cuentos preferentemente dedicados a mostrar la explotación injusta del indio que los escritores podían observar. Esa intención justifica que no preste atención a manifestaciones señeras de esa narrativa que, como *Huasipungo*, me parecen de significación menor en el aspecto analizado, o cuyas propuestas apenas añaden a otras recordadas aquí, como cualquier lector podrá comprobar sin dificultades.

No faltan razones para entender que inicialmente las inquietudes propias de la narrativa indigenista derivaban en gran medida de las surgidas en el ámbito liberal-positivista de la segunda mitad del siglo anterior: liberal porque quienes se movían en ese ámbito trataban de ganar a la iglesia y a los sectores políticos conservadores la batalla en favor de la construcción de estados laicos; y positivista porque en mayor o menor medida, mientras defendían el orden y el progreso que debían conducir a la modernización, los intelectuales pretendían realizar un análisis objetivo e incluso científico de la realidad social y de los factores que habían lastrado su desarrollo. En esa atmósfera los escritores inevitablemente resultaron condicionados por los criterios evolucionistas propios del desarrollo inicial de la antropología, entendida sobre todo como antropología social y a la vez como estudio de las especies humanas en lucha por la vida. También los sociólogos, que creían haber descubierto elementos inconscientes y herencias seculares en la psicología de las masas o alma colectiva, encontraron eco desde finales del siglo XIX en no pocos análisis de la realidad hispanoamericana. Lo cierto es que con frecuencia se atribuyó a los indígenas la inferioridad propia de las razas de color, destinadas a desaparecer según las leyes de la selección natural, a consecuencia de la lucha por la vida y del triunfo de los mejor dotados para adaptarse al medio. No era mejor la valoración de los mestizos entre quienes atribuyeron a la mezcla de razas efectos degenerativos.

El escritor que mejor representa tales planteamientos es Alcides Arguedas, el autor de la novela *Raza de bronce*, quien con su ensayo *Pueblo enfermo*, "contribución a la sociología de los pueblos americanos", ofreció en 1909 un análisis desencantado de la realidad boliviana, siempre a merced de los obstáculos que planteaba la geografía difícil del país, pero determinada sobre todo por la inferioridad racial atribuida a los indios y por la degradación moral de la que se acusaba a los mestizos o cholos. Toda voluntad reformista parecía destinada al fracaso en esa tierra habitada mayoritariamente por gentes de una etnia antes o después condenada a desaparecer, de cuya degeneración daban pruebas hasta las ruinas de Tiahuanaco, testimonio de un esplendor pasado e irrecuperable. *Raza de bronce*, publicada por primera vez en 1919, prolongaba esa valoración negativa de los naturales, sin perjuicio de la condena de las

injusticias que permitió a esa novela adquirir su condición indigenista. Al cabo, la obra era en buena medida el resultado de dar forma narrativa a las reflexiones de *Pueblo enfermo* sobre la geografía de Bolivia y sobre la psicología de sus habitantes. No voy a volver sobre eso, salvo para recordar lo que ahora me interesa: lo que tiene que ver con los campesinos de etnia aymará que sobrevivían en la dura geografía del altiplano, a orillas del lago Titicaca, y que a veces se desplazaban a los valles próximos a La Paz.

La atención dedicada a la cultura indígena era escasa, pero precisamente por eso ofrece interés el proceder de Arguedas, quien ya se había fijado en sucesos transformados en leyenda por el tiempo y los recuerdos para escribir *Wata Wara*, ficción que, como *Raza de bronce*, incluía la violación de una joven india y la venganza de los naturales. De lo que esas novelas ofrecen me interesa señalar ahora que en *Raza de bronce* eran frecuentes las referencias a la actuación de fuerzas sobrehumanas o sobrenaturales, a pesar de que Arguedas (o su narrador) desdeñaran las creencias de los indígenas, ya ajenas por completo a las "sagradas leyendas incásicas" (Arguedas, 1988: 127) ligadas al Titicaca, solo útiles para alentar la trasnochada factura modernista de "La justicia del Inca Huaina Capac", el relato con que un joven escritor adormecía a sus brutales amigos terratenientes avanzada la segunda parte de la novela. Tales creencias aparecían precisamente para poner de manifiesto las supersticiones que atormentaban la ignorancia de los indios, como al referir los ritos del *chaulla-katu* con que el anciano (y sabio por lo demás) Choquehuanka trataba de propiciar la pesca en el lago sagrado, o los que el día del *alma-despachu* (fiesta de los muertos) pretendían alejar a las almas dolientes de los difuntos. La misma desdeñosa ironía afectaba a la descripción de los métodos curativos con los que inútilmente trataban de salvar la vida de un enfermo, o de los procedimientos que intentaban conjurar la amenaza del viejo perverso que personificaba el granizo.

Ese desdén con el que se observan creencias y ritos no impide que estos dejen sentir su presencia y que desempeñen una función relevante en el relato, pues contribuyen de modo decisivo a crear la atmósfera fatalista en la que se suceden los acontecimientos. Como antes la de *Wuata Wuara*, la trama de *Raza de bronce* arranca precisamente con referencias a una caverna en la que habitarían espíritus malignos, sin duda porque Arguedas no ignoraba que los indios veneraban aún las cuevas, como hacían con los cerros, los ríos o los lagos.[1] En la caverna propuesta (una antigua cantera de berenguela y mármol verde, según precisa el narrador) los *laikas* y *yatiris*[2] de la región contraerían

[1] "Continúan creyendo indios y mestizos, en la eficacia de los sortilegios y maleficios, y en el poder de los que los hacen; veneran aún las cuevas tétricas, los cerros elevados, desiertos y desprovistos de vegetación, los lagos, ríos, o figuras de barro toscamente trabajadas, o piedras que tienen venas atravesadas en cruz, o formando arabescos que se aproximen a figuras humanas, y a cuanta cosa encuentran con alguna particularidad extraña, suponiendo, aunque confusamente, que tras de todo eso existe una voluntad personal, que les da movimiento, les hace obrar, o se manifiesta en ellos, o representa los desdobles de sus antepasados" (Paredes, 1920: 2-3).

[2] "*Laikas* es el nombre genérico de los brujos; pero, cuando tratan de diferenciar cierta categoría de estos, dan tal denominación al que se encarga de hechizar, de descubrir e inutilizar los maleficios y de echar suertes en todas las circunstancias de la vida" (Paredes, 1920: 6). "El *yatiri*

pactos con las potencias sobrenaturales. Al penetrar en ella, en busca de una oveja descarriada, Wata Wara atrae sobre sí el destino adverso que a lo largo de la novela anunciarán también fuerzas extrañas y poderes desconocidos como el *kenaya*, viento que con nubes negras anuncia desgracias. A veces la tradición literaria puede dotar de connotaciones funestas a la mera presencia de aves de mal agüero como la lechuza o el cuervo, que cuentan ahora con la colaboración autóctona del *alkamari* (caracara andino) para confirmar la muerte de la protagonista que aquellos anunciaban. La literatura contribuye a confirmar así el espíritu suspicaz y pesimista que parecía propio del indio boliviano, cuya cosmovisión sombría exigiría una atención temerosa y constante a los peligros que lo amenazaban y que la *chulpa* (bruja) parecía predecir e incluso propiciar.

Aunque resulta arriesgado aceptar sin cautela la información que los escritores ofrecen sobre las creencias y los ritos de los indígenas que aparecen en sus novelas, no cabe duda de que Arguedas procuró atenerse a los datos que entonces le parecían más fiables, como la lectura de la primera edición de *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*, de Manuel Rigoberto Paredes, permite constatar en la mayoría de las ocasiones. La precisión discutible de sus conocimientos, por otra parte, importa menos que su voluntad de adentrarse en una psicología colectiva, en la cosmovisión sombría de un pueblo que sabe que los dioses se complacen en castigar a los hombres, y encuentra por doquier en la naturaleza —que es lo sagrado o sobrenatural— los presagios y las manifestaciones de la crueldad divina. Sin duda compartía con Paredes la opinión de que el "atraso intelectual" de aquella "raza infeliz" resultaba determinante de "su candidez para acatar los sortilegios o hechizos, para dejarse conducir sumisos por quienes se creen dispensadores de lo sobrenatural" (Paredes, 1920: 76), pero esa explicación no agota *Raza de bronce*: en la medida en que los temores resultan infundados o las creencias se muestran falaces, esos ingredientes "míticos" son mera información sobre las creencias de los indígenas; pero si se utilizan para construir la trama profunda del relato —y se hace en la medida en la que determinan el clima de fatalidad trágica que asegura la inevitabilidad del proceso narrado—, los acontecimientos dan la razón a los indígenas, a pesar de Arguedas, pues la naturaleza es en *Raza de bronce* la fuerza sobrehumana por excelencia, y hasta para su narrador pertenece al ámbito de lo desconocido, de lo incontrolable, de lo sagrado. La tradición romántica en la que Arguedas se inscribe en este aspecto y en otros —no es imposible hallar relaciones entre *Raza de bronce* y *Cumandá o un drama entre salvajes*, la conocida novela de Juan León Mera— se mantiene viva bajo los planteamientos positivistas del escritor y anticipa los de signo irracionalista que después enriquecerán la literatura indigenista.

Esos nuevos planteamientos pueden percibirse en *El mundo es ancho y ajeno*, la novela más celebrada de Ciro Alegría, donde Rosendo Maqui, alcalde de la comunidad india, encarnó desde la primera página una sabiduría que no excluía la inocencia y la ingenuidad, ni siquiera la ignorancia que alimentó también allí temores supersticiosos como los de advertir presagios funestos en búhos y serpientes. Alegría lo mostró como un viejo ídolo, dotado de un

es siempre un hombre viejo, de experiencia, de consejo y de venerable aspecto: el mago indígena" (Paredes, 1920: 7).

cuerpo nudoso y cetrino como el lloque —palo contorsionado y durísimo—, porque era un poco vegetal, un poco hombre, un poco piedra: en suma, un Adán forjado a la medida de la geografía americana, de unas fuerzas telúricas tan enérgicas como para determinar la existencia de un hombre con rasgos de montaña. La diferencia con *Raza de bronce* radicaba sobre todo en la actitud del narrador, que observaba ahora con buenos ojos lo que allí se desdeñaba. Las reflexiones atribuidas a Rosendo Maqui probaban el respeto con el que Alegría abordaba la cultura indígena, cuyas peculiaridades —que conjugaban "catolicismo, superstición, panteísmo e idolatría" (2000: 156), como alguna irrupción del autor deja de manifiesto— trataba de entender y mostrar tal como sus convicciones y las de la época se lo permitían. *El mundo es ancho y ajeno* tenía muy presentes los problemas del indio en el tiempo presente del relato,[3] y los planteaba en relación o contraste con modos de vida que habrían permitido al hombre de los Andes vivir en armonía con los demás y con la naturaleza desde los tiempos previos a la conquista española hasta el doloroso presente de la vana resistencia de la comunidad de Rumi ante el avance del gamonalismo, que conseguía despojarla de sus tierras y obligaba a sus miembros a sobrevivir en otras de altitud inhóspita o a partir en busca de oportunidades que nunca encontrarían. Los cuentos y las historias secundarias a cargo de los comuneros dispersados por el país o de personajes que en algún momento se cruzaban con ellos conseguían ofrecer una visión general del Perú, con la existencia inhumana que se sufría tanto en las haciendas como en las minas, lo mismo en las ciudades de la costa que en los pueblos serranos, y no solo examinada en términos raciales y económicos. El final del relato confirmaba la dimensión existencial anticipada en el título, que ya había sido el de un capítulo de *La serpiente de oro*, la primera novela de Alegría. Aplastada la rebelión dirigida por el mestizo Benito Castro, parecía haber llegado definitivamente el fin para esa comunidad, con sus supervivientes condenados para siempre al desarraigo y la desesperanza.

Alegría atribuyó al indio una cosmovisión panteísta, entrañablemente ligada a la tierra, enriquecida con elementos mágicos o sobrenaturales, lo que determinó y justificó en la novela la inclusión de numerosos relatos de tradición oral y abundantes referencias a creencias o mitos, que parecían compatibles con los fracasados intentos para llevar la instrucción primaria (la cultura, aunque en su expresión básica) hasta la comunidad mientras esta mantuvo su idílica vida tradicional. La balanza pareció inclinarse a favor del progreso con la irrupción final de Benito Castro y su decisión de desecar la laguna de Yanañahui para aumentar la tierra cultivable, frente a quienes temían las represalias de la extraña mujer que habitaba en sus aguas. En la necesidad de elegir entre las creencias ancestrales y la posibilidad de mejorar las condiciones de vida, parecía necesario inclinarse por la segunda opción. Las desgracias posteriores dejarían en entredicho el acierto de esa solución, por más que el autor dejase constancia de que los responsables de esas desgracias eran de este mundo, y la atmósfera del relato terminó determinada también aquí por las

[3] Por la referencia a la muerte del aviador peruano Jorge Chávez (2000: 192), los capítulos iniciales se desarrollaban en 1912, y esa fecha puede servir para ordenar los hechos posteriores e incluso los previos, recordados por algunos personajes o por el narrador.

creencias, las supersticiones o los mitos integrados en el desarrollo de la trama y por lo tanto relacionados con el destino trágico de la comunidad. Al utilizar las supersticiones indígenas como presagios del destino trágico asignado a la comunidad de Rumi, Alegría no lo hacía sin vacilaciones: por más que recordara el incidente en varias ocasiones, hasta Rosendo Maqui consideró que la agorera aparición inicial de una sola serpiente no podía acarrear tantos males.[4] Además, solo a veces las creencias podrían considerarse de origen prehispánico, como la de la tierra que se vuelve mujer para llorar, "deplorando la suerte de sus hijos" (2000: 323), ya que los cuentos andinos normalmente parecieran partir de "elementos básicos españoles" a los que el indio infundía "su espíritu" (2000: 588-589), al menos en opinión del folclorista que aparece en la novela.

De especial interés resultan los mitos que daban vida a la piedra y animaban las montañas andinas como Taita Rumi, el cerro tutelar de la comunidad al que Rosendo Maqui ofrendaba coca, panes morenos y un poco de chicha, mientras esperaba que con ayuda de la coca que él mismo mascaba el cerro le revelase el futuro de los comuneros, descendientes de cóndores, resignados a instalarse en las altitudes inhóspitas de Yanañahui. El respeto con que se refería a supercherías como esas no era impedimento para que Alegría buscase una explicación e incluso una justificación para ellas: esta vez el narrador aprovechaba la ocasión para recordar que "por un fenómeno de autosugestión" también los sacerdotes de "grandes y evolucionadas religiones" habían terminado por creer en los ritos destinados inicialmente a aprovechar "la simpleza de los fieles" (2000: 375). Pero lo cierto es que —como en *Raza de bronce*, aunque de forma más diluida— la premonición inicial fijaba en *El mundo es ancho y ajeno* el destino trágico, afianzado con referencias posteriores a la agorera serpiente inicial y a otros temores supersticiosos que atormentaban la existencia de los comuneros de Rumi.

Esas vacilaciones reales o aparentes al referir las creencias de los naturales no impiden percibir novedades indudables. El positivismo había quedado atrás, lo que hacía posible el acercamiento respetuoso a los pueblos primitivos y a sus manifestaciones culturales. Ante la crisis de la cultura europea —*La decadencia de Occidente*, según el título de la divulgada obra de Oswald Spengler—, América se convertía en territorio habitado por gentes capaces de sentir con plenitud cada experiencia como si fuera nueva, impregnada de la presencia activa de sus mitos, lo que con frecuencia enriqueció la interpretación indigenista de la realidad peruana. Su repercusión fue notoria en los planteamientos de Raúl Haya de la Torre, el fundador de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), cuyo ideario político trataba de conjugar planteamientos económicos de signo marxista, como al encarar el problema de la propiedad de la tierra, con una tesis "andinista" que declaraba su preferencia por la sierra y por sus habitantes a la hora de definir lo nacional. Entre los intelectuales peruanos, el antirracionalismo —entendido en buena medida

[4] La presentación más negativa corresponde en *El mundo es ancho y ajeno* a brujas como Nasha Suro, sin duda porque Alegría se hacía eco de una valoración extendida en el mundo andino, donde generalmente se dedicaban a la hechicería "viejas andrajosas, de aspecto repugnante y entregadas al vicio de la coca o del alcohol" (Paredes, 1920: 9).

como rechazo del “racionalismo”, que en Hispanoamérica fue concebido como característico de la cultura europea y de sus amenazadoras derivaciones norteamericanas— se mostró muy agresivo en obras como *Tempestad en los Andes* (1927), donde Luis E. Valcárcel aprovechó un miedo cada vez más extendido a la rebelión de los campesinos para convertirse en portavoz de estos y ofrecer un mensaje apocalíptico para el caso de que no se remediaran sus males. Pero no faltaron actitudes conciliadoras, que significativamente asignaron a la geografía andina un papel uniformador. Fue lo que hizo José Uriel García en *El nuevo indio*, ensayo que en sus dos ediciones (1930 y 1937) subrayó la condición telúrica del indígena, profundamente ligado a las fuerzas que dimanaban de la sierra andina, y en la segunda animó a los intelectuales a que se identificasen con las masas populares y encontrasen en ellas un ideal verdaderamente peruano.

Planteamientos similares guiaron al aprista Antenor Orrego en su *Pueblo continente* (1939), donde trató de conciliar el marxismo con un nacionalismo de alcance continental, lo que exigía ceder el protagonismo a la América mestiza, resultado de la confluencia armónica de las distintas razas, para construir una sociedad nueva cuyo desarrollo favorecerían la mística revolucionaria y las fuerzas telúricas. Con esos condicionamientos políticos y culturales guarda estrecha relación *El mundo es ancho y ajeno*. Durante años de residencia en Trujillo, dedicado a la práctica del periodismo, Alegría tuvo estrecha relación con Orrego y buen conocimiento de las teorías que entonces relacionaban al indio con la tierra y con la conciencia de la tierra. Esa fue la atmósfera intelectual que se proyectó sobre el recuerdo de sus experiencias infantiles en la hacienda familiar de Marcabal Grande, donde se habría resquebrajado el feudalismo de la región desde el momento en que su padre se negó a devolver un indio colono a su propietario, o desde que allí encontró refugio algún comunero sublevado porque habían arrebatado las tierras a su comunidad. La nostalgia del desterrado —Alegría escribió esa novela en Chile, en situación económica muy precaria— fue otro factor determinante para que el escritor idealizase la realidad de los indios y la geografía de su niñez.

Por otra parte, no cabe olvidar el entusiasmo primitivista que al menos desde los primeros años del siglo XX se manifestaba en la cultura europea y en propuestas artísticas y literarias como las del surrealismo. Para la literatura de Hispanoamérica resultó relevante que Miguel Ángel Asturias asistiera en París a las clases sobre mitos y religiones de Mesoamérica que impartía Georges Raynaud, director de los estudios sobre las religiones precolombinas en la Universidad de la Sorbona y experto en la cultura maya quiché, y que realizara con el hispano-mexicano José María González de Mendoza una traducción de la versión francesa del *Popol Vuh* hecha por Raynaud, que publicaron en 1927 con el título *Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala antigua o El libro del consejo Popol Vuh de los indios Quichés*. Ambos colaboraron después con Raynaud, autor también de su versión en francés, para hacer en 1928 la traducción castellana de los *Anales de los Xahil*, que no se publicó hasta 1946, en México y con prólogo de Francisco Monterde. Esas experiencias resultaron decisivas para que Asturias emprendiera la labor de arqueología cultural que tuvo como consecuencia sus *Leyendas de Guatemala*, libro publicado en Madrid

en 1930, primera contribución a la literatura de inspiración maya que habría de concretarse también en novelas como *Hombres de maíz* y *Mulata de tal*. Estas obras fueron el resultado final del acercamiento a las tradiciones orales de su tierra para elaborar a base de consejas, relatos y mitos una forma de ver el mundo dominada por la imaginación y por la abundancia y la riqueza de los símbolos, en abierta oposición al racionalismo que también Asturias asignaba a la cultura de origen europeo.

No resulta fácil precisar la medida en que esos esfuerzos dicen algo diferente sobre las relaciones entre el mito y la literatura, que desde tiempo atrás se enriquecían con planteamientos derivados de otros ámbitos del conocimiento y la cultura. El azar de las lecturas me hizo saber que "la necesidad psíquica del pueblo se realiza en la obra del poeta, y por consiguiente la obra significa más para el poeta, en acción y verdad, que su destino personal, ya esté o no consciente de ello", según la autorizada opinión de Carl Gustav Jung incluida en el número 30 de la *Revista de Avance*, antes de relacionar (cómo no) la creación artística con el inconsciente colectivo: "Sumirse una vez más en el estado primal de la 'participation mystique' es el secreto de la creación artística y el efecto del arte, pues en esta etapa de la experiencia no es ya el individuo, sino el pueblo, quien experimenta algo; ni es ya el bienestar del individuo el que está en juego, sino la vida del pueblo mismo" (1930: 279). Sin necesidad de conocer en profundidad las propuestas de Jung, los novelistas hispanoamericanos bien podían aprovechar planteamientos como el citado para construir su relación con el pueblo en términos que el primitivismo vigente ligó a la herencia ancestral conservada por indios y africanos, y que el nacionalismo circunscribió a la identidad cultural de cada país o del conjunto. La convicción más o menos precisa de que algo irracional, arquetípico o inefable (previo al lenguaje en que termina manifestándose) encuentra expresión en la literatura fue extendiéndose entre los escritores, que no vacilaron en restringir la creencia en experiencias previas al lenguaje, compartidas por toda la humanidad desde sus orígenes, al ámbito de la población a la que cada cual pretendía servir de portavoz o chamán encargado de fijar la imágenes y fábulas emanadas del inconsciente tribal. No en vano se consideraba que la poesía primitiva o arcaica había establecido una relación mágica y directa entre las palabras y las cosas, relación que la literatura podría restaurar preservando los restos de ritos y mitos y recuperando su profunda significación original.

Ciertamente, esos planteamientos están más ligados a las reflexiones teóricas sobre el mito y la literatura que a la práctica de los escritores indigenistas, quienes parecen haberse ajustado a otros parámetros al proponer novedades como lo que se denominó "neoindigenismo", en cuyo desarrollo también ejercieron notable influencia las aportaciones de antropólogos y etnólogos. Aunque su relación con la antropología es tan evidente como difícil de precisar, se sabe que José María Arguedas leyó en algún momento de su vida *El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural* (1948) del norteamericano Melville Jean Herkovits, un discípulo de Franz Boas muy interesado en las manifestaciones culturales de África y de América, y que influyó notablemente en varios investigadores hispanoamericanos, como fue el caso del mexicano Gonzalo Aguirre Beltrán en sus estudios afro-mexicanos. El

libro mencionado resultó relevante para el triunfo del relativismo cultural, al establecer que la cultura actúa como mediador entre el hombre y su hábitat, y por lo tanto siempre es compleja, sin necesidad de pasar por una evolución en etapas. Arguedas conoció asimismo *Estudio del hombre* (1936), del también norteamericano Ralph Linton, estudio que pudo servir de pauta para reflexionar sobre los problemas de la aculturación o modificación de una cultura por otra sin que la modificada hubiera tenido oportunidad de elegir. Desde que en 1938 publicara sus traducciones de *Canto quechwa* (1938), se mostraba capacitado para avanzar en el análisis de la cosmovisión indígena a través de una tradición cultural antigua y profundamente arraigada.

Había emprendido la ruta que lo llevaría a *Los ríos profundos* (1958), la novela que le dio un lugar propio como representante más destacado del neoindigenismo. Ernesto, su narrador y protagonista, descubría allí la vida y el sufrimiento, inmerso en el sentimiento de orfandad en que lo había sumido la ausencia de su padre. Los problemas de la población peruana estaban muy presentes, y también los esfuerzos de los sectores populares para mejorar su condición, pero era la necesidad de arraigarse en la cultura indígena que Ernesto sentía lo que daba originalidad a la obra: “Los jefes de familia y las señoras, *mamakunas* de la comunidad, me protegieron y me infundieron la impagable ternura en que vivo” (Arguedas, 1995: 58), se dirá a sí mismo y a los lectores, evocando el *ayllu* en el que había sentido el afecto de los alcaldes Pablo Maywa y Víctor Pusa, el calor de la comunidad que lo había acogido y que recuperaba con nostalgia, sobre todo con ayuda de la música y las canciones. El relato en primera persona favorecía la identificación del narrador con el escritor, lo que las declaraciones de Arguedas contribuyeron a confirmar: también él se había criado en estrecha relación con los indios, y ahora, sin que ni él ni su personaje se creyeran uno de ellos, creía reencontrar en aquella visión del mundo los recursos espirituales que permitirían a Ernesto sobrevivir en la soledad y el desamparo del hostil colegio de Abancay, aunque eso no le impidiera sentirse molesto —desde que en el Cuzco se viera alojado en la cocina, en el capítulo inicial— cuando creía recibir el trato humillante reservado a pongos y colonos.

La idealización nostálgica de la comunidad tradicional está lejos de ser la única confluencia de *El mundo es ancho y ajeno* y *Los ríos profundos*: no puedo no recordar a Rosendo Maqui ante el cerro Rumi al leer que Ernesto, obligado a pelear con un compañero de colegio, demandaba la ayuda del *Apu* K’arwarasu, ligado a las montañas de su aldea nativa y al que los indios invocan “únicamente en los grandes peligros. Apenas pronuncian su nombre el temor a la muerte desaparece” (1995: 104): la relación de las cumbres montañosas con lo sagrado era una tradición andina compartida. Procediera de las vivencias personales de Arguedas o de la imagen del mundo indígena por entonces dominante en la cultura peruana, lo cierto es que *Los ríos profundos* mostró un universo regido por fuerzas espirituales, telúricas o al menos en estrecha comunión con la naturaleza, fuerzas en todo caso irracionales y por tanto difícilmente comprensibles desde la cultura de extracción europea o racionalista, como sería la irradiada desde Lima por las castas que controlaban el Perú.

Más que por los factores políticos y económicos que determinaban la explotación inmisericorde del indio peruano, Arguedas se sentía emocionalmente atraído por la cultura indígena y se proponía adentrarse en sus secretos, no menos misteriosos por haberlos compartido. Novelas posteriores avanzarían en ese propósito de indagar en la compleja realidad del Perú, incluso en sus contradicciones irresolubles: *El Sexto*, *Todas las sangres* y la póstuma e inconclusa *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. No voy a detenerme en ellas, salvo para insistir en que Arguedas tomó decididamente partido por una cosmovisión indígena que enfrentaba sus mitos al racionalismo de origen europeo y a sus nefastas consecuencias peruanas. No en vano creía haberse forjado bajo las normas afectivas del alma india, inseparables de un pensamiento mítico recibido con el quechua, que había hablado como idioma preferente al menos hasta los nueve años. Eso no impide comprobar, por otra parte, que imaginó esa cosmovisión con ayuda del pensamiento occidental: en los años cincuenta apenas quedaban dudas sobre la condición mítica del pensamiento indígena, uno más entre los ajenos al racionalismo que se suponía propio de Occidente. A la elaboración de su pasado no habían sido ajenos sus estudios etnológicos y antropológicos, cuando nadie parecía mejor preparado que un etnólogo o un antropólogo para valorar los elementos mitológicos (y simbólicos o poéticos) de las culturas antes consideradas primitivas. Los planteamientos propios de su tiempo lo ayudaron, pues, a adentrarse en ese sector marginado de la cultura peruana tanto como a interpretar su propia infancia, elaborando un realismo mágico personal, asentado en la convicción de que para los indios, al menos para los que únicamente hablaban quechua, el mundo objetivo se entreveraba con elementos mágicos o religiosos hasta borrar los límites entre lo fantástico y lo real.

Su concepción mítica de la cosmovisión indígena hizo que se viera en José María Arguedas al mejor intérprete del mundo andino. También fue el escritor indigenista hispanoamericano mejor valorado, sin duda gracias también a su excelencia literaria, pero eso no impidió que sus planteamientos se discutieran, ni que la situación y significación del indio se abordara desde otros puntos de vista. Desde los últimos años cuarenta aparecieron en México novedades de interés, como las propiciadas por el trabajo del antropólogo Ricardo Pozas, que en *Juan Pérez Jolote* (1948) consiguió un notable y original resultado sobre la base de un testimonio oral. Así se iniciaron las aportaciones del "grupo de Chiapas", entre las que se contaron las novelas *El callado dolor de los tzotziles* (1949), de Ramón Rubín; *Los hombres verdaderos* (1959), de Carlo Antonio Castro; *El diosero* (1962), de Francisco Rojas González; y *La culebra tapó el río* (1962), de María Lombardo de Caso, así como *Benzulul* (1959), cuentos de Heraclio Zepeda.[5]

[5] La narrativa mexicana había ofrecido otras aportaciones al indigenismo, como *El indio* (1935), de Gregorio López y Fuentes; *El resplandor* (1937), de Mauricio Magdaleno; o *San Gabriel de Valdivias, comunidad indígena* (1938), de Mariano Azuela. *El indio* y *Los peregrinos inmóviles*, otra novela que López y Fuentes publicó ya en 1944, permiten observar que la narrativa mexicana transitó también desde la denuncia de la marginación real del indio hacia la voluntad de adentrarse en la cosmovisión indígena para configurar desde ella la narración, como la segunda de esas ficciones permite comprobar. El nacionalismo cultural mexicano ya había convertido al indio en el verdadero representante del país, entusiasmo del que

Por la calidad de sus aportaciones y por la lucidez de sus comentarios merece especial atención Rosario Castellanos, de cuyas intenciones "indigenistas" iniciales cabe recordar lo que ella misma declaró: había pretendido ser alguna vez una especie de Hilario Sacayón, el fabulador que en *Hombres de maíz* "recoge lo que está disperso y fragmentado en la imaginación de su gente, en la memoria de su tribu, y lo organiza hasta convertirlo en una historia, en una leyenda, en una forma perdurable de realidad".[6] Quizá fue eso lo que intentó hacer en la novela *Balún Canán* (1957), fruto de su reencuentro con Chiapas en 1950 y primera de sus aportaciones a la literatura indigenista. El título significa en tzeltal "los nueve guardianes" o "las nueve estrellas", nombre que los indígenas daban al lugar en que se asentaba Comitán. Allí y en una finca familiar próxima se había criado Rosario Castellanos con Rufina, su nana tojolabal. Sin duda no fue ajena al interés por el pasado cultural que ya habían despertado el *Popol Vuh* o *Libro del Consejo* y *El libro de los libros de Chilam Balam*, pero en la decisión de adoptar una escritura poética para dar cuenta del mundo de los indios entrevisto en su infancia influyeron sobre todo las convicciones culturales del momento: resultaba difícil hacer otra cosa cuando a la hora de la verdad se entendía que la mentalidad indígena era similar a la mentalidad infantil, y ambas propicias a la ensoñación o la fantasía. Lo cierto es que en *Balún Canán* encontraron refugio los recuerdos de la autora, hábil a la hora de evocar un universo frágil, amenazado por la incertidumbre, lo que tal vez era también eco del temor de su familia a la reforma agraria que el presidente Lázaro Cárdenas había emprendido en los años treinta.

En relación con el proceso seguido después por Rosario Castellanos, no es inútil recordar las investigaciones realizadas en México por el norteamericano Oscar Lewis, que alcanzó una celebridad polémica al publicar en 1961 *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*, resultado de otra investigación acorde con los planteamientos sobre la *Antropología de la pobreza* que en 1959 había expuesto en el libro de ese título. Mientras redactaba *Balún*

---

participaron antropólogos, sociólogos, etnólogos y artistas plásticos, y la conjunción de factores diversos dio al indigenismo literario unos caracteres peculiares: era un indigenismo crítico con la realidad que mostraba, e interesado en fijar un pasado en el que arraigar la esencia nacional. En los orígenes de ese proceso cabe situar la difusión del relativismo del norteamericano Franz Boas, entre cuyos discípulos se contó Manuel Gamio, quien entre 1916 y 1920 dirigió en la capital la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana. Gamio defendió en *Forjando patria* (1916) la integración o asimilación de los indígenas en el México mestizo, lo que resultó decisivo para superar las tesis evolucionistas que los responsabilizaban del atraso nacional.

[6] Fue ese personaje, sobre todo, lo que eligió recordar en "Miguel Ángel Asturias: iluminados por la luz del verbo" (*Excélsior*, 28 de octubre de 1967), ensayo sobre el entonces reciente Premio Nobel (2006: 45-47). Ese recuerdo era en buena medida una elaboración personal, pues Hilario Sacayón únicamente se había apropiado de la historia del señor Neil heredada de su padre, "agregándole de su cosecha imaginativa orejas y cola de mentiras" (Asturias, 1992: 271), sin saber que contaba lo que otros habían olvidado, lo que la memoria de sus antepasados había dejado en su sangre, como le explicaba Ramona Corzantes: "si no hubieras sido vos, habría sido otro, pero alguien la hubiera contado pa que no por olvidada se perdiera del todo, porque su existencia, ficticia o real, forma parte de la vida, de la naturaleza de estos lugares, y la vida no se pierde, es un riesgo eterno, pero eternamente no se pierde" (Asturias, 1992: 190-191).

Canán y *Oficio de tinieblas* quizá desconocía esas propuestas,[7] que alcanzaron notoriedad cuando en 1965 el Fondo de Cultura Económica publicó la traducción castellana de *Los hijos de Sánchez*, para disgusto del aparato institucional mexicano. Rosario Castellanos, que ya antes había demostrado interés por ese estudio, se contó entonces entre quienes salieron en defensa de Lewis frente al patrioterismo de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, que agitaba la indignación contra el libro y contra la editorial que lo había publicado, en una manifestación extemporánea de intransigencia que exigía represalias contra la inteligencia y contra la verdad. La ocasión fue propicia para poner en cuestión las mentiras institucionalizadas, incompatibles con la libertad de pensamiento,[8] y para exigir a quienes juzgaban los productos del arte y de la ciencia la misma preparación que habían alcanzado quienes los ofrecían tras muchos años de adiestramiento e investigación.

Para el tema que nos ocupa, resulta de especial interés que entre las mentiras intelectualizadas apareciese la falsa comprensión de los humildes que los escritores habrían exhibido, y de la que Rosario Castellanos parecía muy consciente: en la rememoración del episodio relativo a *Los hijos de Sánchez*, incluida en "Oscar Lewis: sublevación por la injusticia" (*Excélsior*, 19 de diciembre, 1970), además de resaltar la oportunidad brindada a los escritores mexicanos para que defendieran la libertad de expresión, anotaba que según el antropólogo norteamericano los marginados de la justicia social "atribuían su suerte a causas más o menos mágicas" y que las relaciones entre ellos "producían un tipo de convivencia muy complejo, muy doloroso y de ninguna manera ejemplar" (2006: 620). Sin duda tenía ya en cuenta esa realidad cuando en "Teoría y práctica del indigenismo" (*Excélsior*, 12 de diciembre, 1964) apreciaba positivamente la labor del Instituto Nacional Indigenista no solo "porque abre caminos, construye clínicas y escuelas, mejora los cultivos, redistribuye la tierra y asegura su posesión pacífica", sino también y sobre todo "porque modifica la conciencia que el indio y el blanco tienen de sí mismos y de su relación. El doblegamiento servil y el ejercicio del poder arbitrario —costumbre mantenida durante tantos siglos que había llegado a elevarse a la categoría de ley de la naturaleza, inmutablemente válida— se ha resquebrajado" (2004: 293).

Esa valoración adquiere una significación literaria de sumo interés si se relaciona con algunos comentarios sobre José María Arguedas y sobre sus propias aportaciones a la narrativa indigenista. La lectura de *Todas las sangres* le

[7] De una carta a Elías Nandino, fechada en San Cristóbal de las Casas el 16 de septiembre de 1956, se desprende que tenía *Balún Canán* lista para su publicación y ya había redactado los primeros capítulos de *Oficio de tinieblas* (Castellanos, 2004: 62). En otra, del 13 de diciembre del mismo año, se encuentran referencias a esa estancia en San Cristóbal y al teatro guiñol que la ocupaba en el Instituto Nacional Indigenista tras meses de acomodo entre "gentes nuevas y muy peculiares que se llaman antropólogos" (2004: 65).

[8] "Lo esencial en una obra de arte es que sea expresiva y en una obra científica es que sea verdadera. Si lo son es inútil que protestemos porque su existencia nos disgusta, porque nos sentimos lesionados en nuestro pudor, en nuestras convicciones políticas y religiosas, en nuestro patriotismo. En última instancia sería oportuno averiguar si nuestro pudor, nuestras convicciones políticas y religiosas y nuestro patriotismo no requieren un pequeño ajuste", escribió en "Sobre la libertad de expresión (a propósito de *Los hijos de Sánchez*)" (1966: 428).

dio ocasión para publicar "La novela como historia: Perú ante Arguedas" (*Excélsior*, 27 de agosto, 1966), donde recordó la decepción con que había reconocido en *Los ríos profundos* el mismo acercamiento al "problema indígena" que ella había utilizado en una novela cuyo título ya no quería recordar: "Es decir, desde la infancia, desde antes de tener acceso a la edad de la razón". Las condiciones de vida padecidas por los indios se describían así "con más lirismo que verdad", vanamente embellecidas por "una compasión tan desgarradora como estéril" (2004: 578). Ya en "Una tentativa de autocrítica", ensayo incluido en *Juicios sumarios*, había advertido esas deficiencias de *Balún Canán*: "Las metáforas resplandecían por todas partes, pero yo me salvaguardaba de una condenación arguyendo que me había propuesto rescatar una infancia perdida y un mundo presidido por la magia y no por la lógica", recordaba, consciente de haber fracasado cada vez que aquel mundo le planteaba "la exigencia de ser comprendido y explicado y no simplemente descrito" (1966: 432-433).

Probablemente había advertido esas limitaciones de *Balún Canán* mientras trabajaba en el centro que el Instituto Nacional Indigenista tenía en San Cristóbal de las Casas. Rosario Castellanos dirigió allí en 1956 y 1957 el Teatro Petul, con el que pasó de Caperucita y el Lobo o Blancanieves y los Siete Enanitos a Petul (Pedro), Xun (Juan) y otros personajes de inspiración indígena con los que intentaba modificar los hábitos mentales de los espectadores, hasta sufrir el mismo desencuentro que pareció afectar a los antropólogos del Instituto Nacional Indigenista en sus relaciones con los indios, en cuyo mundo resultaba muy difícil adentrarse. El trabajo con los títeres trataba de combatir la ignorancia como una forma de luchar contra la pobreza aunque eso conllevara la aculturación. Se trataba de que aprendiesen castellano, de que estudiasen, de que defendieran sus derechos como cualquier mexicano, y también de que supieran aceptar a los extranjeros, que podían ser buenos o malos pero en ningún caso el *pukuj* o demonio que ellos rechazaban con una agresividad que no excluía el asesinato. Precisamente uno de esos crímenes fue el tema de "La tregua", cuento que Rosario Castellanos integró en *Ciudad Real* (1962), con otros que también dejaban constancia tanto de sus experiencias como de las conclusiones a las que había llegado: los indígenas no eran misteriosos, ni se mantenían buenos por ser pobres, ni la suya era una cosmovisión poética, como aseguraba la ignorancia de los escritores; eran violentos, hipócritas y traidores, como los blancos, y además sentían un desprecio hacia sí mismos que a veces los llevaba a ser cómplices de sus verdugos. Eso fue lo que trató de mostrar con un lenguaje eficaz y una crudeza sin concesiones, reflejando la difícil confluencia de indios y ladinos o blancos en un mundo caracterizado por las iniquidades y las injusticias, dominado por la pobreza, la ignorancia y el odio racial.

Conociera o no la antropología de la pobreza antes de escribir los cuentos de *Ciudad Real*, es indudable que Rosario Castellanos había adoptado una actitud próxima a la de Oscar Lewis. En cuanto al indio, se trataba de romper con los prejuicios establecidos, entre los que se contaban tanto la discriminación positiva que lo mantenía en la condición de víctima indefensa y bondadosa como esas otras visiones que lo mostraban extraño, impenetrable,

disuelto cada individuo en la masa anónima. Se trataba de dejar atrás los esquemas en busca de una realidad rica en contradicciones, como la que José María Arguedas ya había conseguido mostrar en *Todas las sangres* y como ella misma había dejado de manifiesto precisamente en los relatos de *Ciudad Real*. Con ellos no pretendía modificar los hábitos mentales de indígenas analfabetos que nunca los leerían, y tampoco esperaba conseguir que los ladinos modificaran las convicciones que justificaban sus abusos, pero al menos se trataba de evitar el velo autobiográfico que en *Los ríos profundos* y *Balún Canán* —sin perjuicio de los siempre comprobables valores literarios de esas novelas— impedía ver la realidad indígena, interesados sus autores menos en ella que en exorcizar demonios u obsesiones personales. Pero esta nueva visión objetiva, garantizada por apoyaturas antropológicas o etnológicas, tampoco resultó suficiente para dar cuenta de las emociones que la realidad suscitaba en la escritora, aún perpleja al recordar en 1965 el día en que el tifus mató a un hijo de Pedro, miembro del Teatro Petul en cuya casa no se hervía el agua, a pesar de la campaña para aconsejar medidas higiénicas realizada por el grupo. "Petul, de quien quisimos hacer un *hombre de razón* y se nos convirtió en un mito y en una fuerza natural" (2004: 303), reflexionaba convencida de que aquel personaje imaginado para representar el triunfo de la inteligencia sobre las supersticiones andaría aún "por las sierras de Chiapas, junto al Negro Cimarrón, junto a la Bájatecarne, platicando con sus creyentes" (2004: 304), uno más entre los personajes (*Ya 'Yejal j-ik'al* y *Yalan bek'et* eran los mencionados) que la imaginación de los tzotziles había aportado a las tradiciones orales chiapanecas.

La novela *Oficio de tinieblas*, publicada en 1962, fue sin duda el fruto de un prolongado esfuerzo alentado por la voluntad de entender. Como cualquier lector puede comprobar, Rosario Castellanos recreó en ella un suceso ocurrido en 1867 en los altos de Chiapas, que, en busca de una significación contemporánea, trasladó hasta los años treinta del siglo XX, durante la presidencia de Lázaro Cárdenas y cuando el gobierno se mostraba decidido a repartir tierras entre los campesinos. No faltaban recursos ya empleados en *Balún Canán* para dar cuenta de las manifestaciones de la fe o imaginación ("supersticiones y leyendas") de los indígenas: es su nana tzotzil, Teresa Entzin López —una *canán*, tal vez, "la poseedora de un nahual de fuego, dotada del poder suficiente para convertirse en este elemento y para dictarle sus mandatos" (1962: 86)—, quien relata a Idolina cuentos de espanto como el del *ijc'al*, "hombrecillo negro que rapta a quienes encuentra solos en la oscuridad; si son hombres los decapita para usar sus cabezas como pilares de su casa; si son mujeres las fuerza y después de los meses de su embarazo dan a luz monstruos" (1962: 79). Lo relevante, sin embargo, era la presentación de los indios en relación con la compleja realidad étnica y social de San Cristóbal de las Casas y de sus alrededores que la novela pretendía abarcar, lo que permitía poner de manifiesto los abusos constantes que padecían (con la complicidad de los clérigos) en la anquilosada sociedad coleta[9] y, a la vez, las razones que justificaban la reforma agraria entonces emprendida. Otra vez la ignorancia propiciaba la explotación, aceptada por campesinos sumisos que tenían

[9] "Coletos" se decía (y quizá ya no se dice) a los habitantes de San Cristóbal de las Casas.

también en su contra la adicción al alcohol y las creencias o supersticiones ancestrales, siempre prestas a renacer con fuerza. *Oficio de tinieblas* lo ponía bien de manifiesto, sobre todo a través de las actividades de Catalina Díaz Puiljá, la *ilol* o bruja que desempeñaba un papel decisivo en el desarrollo de los acontecimientos: es ella quien invoca "a sus aliados oscuros, a las potestades que pueblan el aire, a las que rigen la noche, a las que presiden los hechos" (1962: 44), a las que se intenta ganar con ofrendas y con promesas de sacrificios, y quien a veces trata de conjurar los poderes del "gran pukuj" (1962: 48), ese demonio ancestral que aún aterrorizaba a las comunidades mayas.

Las actividades de la *ilol* se desarrollan incluso a costa de los planes revolucionarios de su marido, Pedro González Winiktón, quien en algún momento parecía adquirir conciencia política (o económica) suficiente para valorar positivamente las medidas gubernamentales en favor de los indios. No en vano Rosario Castellanos hizo constar que los chamulas rechazaron sus remotas esperanzas de justicia porque ellas cuestionaban las creencias que los justificaban en cuanto víctimas de un destino adverso, "mandato de las potencias oscuras, voluntad de dioses crueles" (1962: 63). Fue la *ilol* quien provocó en buena medida el desastre final, en un proceso iniciado cuando en el paraje de Tzajal-mejel reencontró en la caverna apenas entrevista en su niñez las tres piedras que hicieron creer en la resurrección de los dioses antiguos, y ella fue quien rehízo los ídolos cuando los primeros le fueron arrebatados. No importa tanto en este caso la recreación de unos hechos históricos[10] como el relato del fenómeno de sugestión colectiva que hizo de la *ilol* el medio por el que se manifestaba la divinidad. Las pretensiones de objetividad no habían impedido a Rosario Castellanos presentar al padre Manuel Mandujano amenazado por el destino funesto que en la convivencia con indios extraños y herméticos había llevado a su antecesor en el curato de San Juan a convertirse en "un réprobo, un borracho, un lujurioso, un blasfemador" (1962: 114); Fernando Ulloa, el enviado del gobierno para devolver las tierras a los campesinos, valora las creencias de estos como supersticiones groseras que es incapaz de comprender, pero su ayudante César Santiago, más lúcido, no necesitaba creer en el origen divino de los ídolos encontrados en la cueva de Tzajal-mejel para constatar que "lo que sí era un hecho real, y sobrecogedor, fue la devoción de la gente, la gran esperanza que se despertaba en ella a la sola vista de las imágenes, la ferocidad con la que se disponían a defender su culto" (1962: 306). El narrador de *Oficio de tinieblas* había dejado de manifiesto en varias ocasiones la manifestación de fuerzas extrañas, como al mostrar todo el valle de Chamula retumbando de música a la vez que "el Bolonchón, la danza del tigre y la culebra, la metamorfosis del dios" (1962: 302), establecía la alianza de los indios con las potencias oscuras, pagaba su tributo a los verdaderos señores, días antes de que el proceso narrado llagara a sus episodios más significativos.

El conflicto alcanzó su intensidad máxima con la crucifixión de un sobrino de Catalina Díaz Puiljá un día de Viernes Santo, manifestación

[10] *Oficio de tinieblas* aprovechaba así la aparición de tres piedras de obsidiana que los indígenas convirtieron en ídolos, episodio que en 1869 supuso en Chiapas el comienzo de la "guerra de castas".

irracional de un mundo complejo que Rosario Castellanos se negaba a simplificar en un conflicto de explotadores perversos y explotados infelices. El sacrificio de aquel niño permitía a los tzotziles contar con un Cristo que oponer al Cristo de los ladinos, lo que revelaba la cara oscura de las fuerzas que se fundían en el sincretismo religioso y que subyacían en las manifestaciones culturales del México profundo. *Oficio de tinieblas* daba así una explicación novedosa a la brutal rebelión indígena narrada y a la despiadada represión (apenas aludida) con la que los *caxlanes* respondieron una vez más. El fracaso no impediría que entre los supervivientes siguieran vivos los dioses que deciden la pervivencia de los tzotziles, las fuerzas a las que estos continúan reverenciando con ceremonias como la que tiene lugar en una caverna en torno al arca que custodia la palabra divina, el pacto que sustenta la esperanza, o al menos guarda el envoltorio que protege el libro sagrado[11], que, en ironía brutal que subraya las consecuencias del analfabetismo, se titula *Ordenanzas militares*. Para cerrar su novela, como si esta guardara estrecha relación con los delirios de Idolina, Rosario Castellanos hizo que Teresa Entzin López contara a la muchacha un cuento más, sobre una *ilol* reverenciada primero y execrada después, cuando, hasta ser destruidos, ella y su hijo de piedra exigieron un creciente tributo de humanos sacrificados a su voracidad insaciable.

Como *Todas las sangres*, quizás *Oficio de tinieblas* dejaba atrás las peculiaridades de la condición indigenista o neoindigenista que había permitido agrupar como variantes de una misma tradición a algunas muestras de la narrativa hispanoamericana. Ciertamente, eso no significa que *Oficio de tinieblas* ofreciera una visión más o menos acertada del indio chiapaneco; ofrecía, simplemente, otra visión, atenta a dimensiones oscuras que la literatura podía explorar o inventar: dimensiones que nada tenían que ver con la añoranza de un tiempo perdido y feliz, y sí con la indagación en territorios perturbadores e inquietantes por ajenos a la razón. Como Rosario Castellanos apuntaría en "Una tentativa de autocrítica", las discrepancias al ajustar los planos de realidad e imaginación "bien podrían ser calificadas como una diferencia de nivel, cuya profundidad mayor correspondería al novelista" (1966: 433), segura de que las excelencias de *Oficio de tinieblas* se cifraban sobre todo en la trabajada elaboración que había supuesto su escritura. No sería difícil justificar la relevancia de esa novela, su especial significación en el

[11] Rosario Castellanos tenía presente el pasaje del *Popol Vuh* relativo a la despedida de Balam-Quitzé: "Dejó entonces el signo de su existencia, la Fuerza Envuelta, así llamada; su faz no se manifestaba, sino que estaba envuelta; no se la desenrollaba; la costura no aparecía porque se la envolvía sin (que fuese) visible. [...] El Envoltorio volviose precioso para los suyos, para quienes fue el recuerdo de sus padres [...]; grande (era) para ellos la gloria del Envoltorio; no la desenrollaron, sino que estaba allí, la Envuelta, con ellos. Fue llamada por ellos Fuerza Envuelta, cuando designaron, cuando dieron nombre a su Secreto dejado por sus padres, lo que hicieron en señal de su ser" (1927: 107). Véase *Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala Antigua o Libro del Consejo Popol Vuh de los indios quichés*, traducción de la versión francesa del profesor Georges Reynaud, Director de Estudios sobre las Religiones de la América Precolombina en la Escuela de Altos Estudios de París, por los Alumnos Titulares de la misma Miguel Ángel Asturias y J. M. González de Mendoza. París, Editorial París-América. Cito de esa edición por la relevancia literaria de sus traductores, aunque no es difícil preferir otras versiones.

proceso seguido por la narrativa hispanoamericana interesada en el indio y también en la condición humana compartida.

BIBLIOGRAFÍA

ALEGRÍA, Ciro (2000), *El mundo es ancho y ajeno*. Introducción, notas, bibliografía y glosario de Carlos Villanes Cairo. Madrid, Ediciones de la Torre.

ARGUEDAS, Alcides (1988), *Raza de bronce. Wuata Wuara* (coordinación de Antonio Lorente Medina). Madrid, Colección Archivos.

ARGUEDAS, José María (1995), *Los ríos profundos*. Edición de Juana Martínez Gómez. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.

ASTURIAS, Miguel Ángel (1992), *Hombres de maíz* (coordinación de Gerald Martin). Madrid, Colección Archivos.

CASTELLANOS, Rosario (1962), *Oficio de tinieblas*. México, Editorial Joaquín Mortiz.

CASTELLANOS, Rosario (1966), *Juicios sumarios (ensayos)*. Xalapa, Universidad Veracruzana, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias.

CASTELLANOS, Rosario (2004), *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*. Volumen I. Compilación, introducción y notas de Andrea Reyes. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

CASTELLANOS, Rosario (2006), *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*. Volumen II. Compilación, introducción y notas de Andrea Reyes. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

JUNG, Carl G. (1930), "Psicología y poesía". Mañach, Jorge (trad.). *1930 revista de avance*, año IV, tomo V, n.° 49 (15 de agosto), p. 242; y n. 50 (15 de septiembre), pp. 274-279.

PAREDES, Manuel Rigoberto (1920), *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. Díaz Romero, Belisario (pról.). La Paz, Arno Hermanos.

Mitologías hoy

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

Mitologías hoy

Las transfiguraciones reveladoras: metamorfosis clásicas y mitos prehispánicos en la literatura peruana

Revealing Transfigurations: Classical Metamorphosis and Prehispanic Myths in Peruvian Literature

Helena Usandizaga
Universidad Autónoma de Barcelona (España)
helena.usandizaga@uab.es

Resumen: se estudia la coexistencia y el diálogo entre la mitología andina y la mitología clásica en tres autores peruanos del siglo XX: Gamaliel Churata, Edgardo Rivera Martínez y Laura Riesco. En los tres, se activa el significado de las transformaciones míticas en su dimensión material, que desvela la sacralidad y belleza de la materia sin oponerla a lo divino y sublime. En Churata, las transformaciones andinas y clásicas muestran la importancia de la naturaleza y la animalidad en la construcción de lo humano, y por otro lado el enunciador discute la visión dicotómica de Platón respecto a materia y espíritu. En Rivera Martínez, la confluencia de lo andino y lo clásico conduce a una percepción compleja de la belleza y la armonía, mientras que en Riesco permite entender la formación de una conciencia que incluye a lo otro y lo propio en un espacio creativo, germen de la escritura.
Palabras clave: Transformaciones míticas, mitología andina, mitología clásica, Gamaliel Churata, Edgardo Rivera Martínez, Laura Riesco

Abstract: The coexistence and dialogue between Andean mythology and classical mythology is studied in three Peruvian authors of the 20th century: Gamaliel Churata, Edgardo Rivera Martínez and Laura Riesco. In all three, the meaning of mythical transformations is activated in their material dimension, which reveals the sacredness and beauty of matter without opposing it to the divine and sublime. In Churata, the Andean and classical transformations show the importance of nature and animality in the construction of the human, and on the other hand, the dichotomic vision of Plato regarding matter and spirit is discussed. In Rivera Martínez, the confluence of the Andean and the classical leads to a complex perception of beauty and harmony, while Riesco allows us to understand the formation of a consciousness that includes the other and our own in a creative space, a germ of writing.
Keywords: Mythical transformations, Andean mythology, classical mythology, Gamaliel Churata, Edgardo Rivera Marínez, Laura Riesco

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 33-50
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.608

Recibido: 25/12/2018
Aprobado: 03/02/2019

La mitología clásica y la mitología andina en la cultura peruana

¿Cómo llegan la mitología clásica y la mitología andina a la literatura peruana? Lo cierto es que la mezcla de ambas culturas se produce ya desde la Colonia, con la inscripción de motivos a la vez clásicos y andinos, junto a los cristianos, en muchos planos artísticos y cotidianos: por ejemplo, en los bajorrelieves de las iglesias del altiplano peruano, una confluencia que refiere Lezama Lima en *La expresión americana* (1957). Esa confluencia se produce ligada a una jerarquía impuesta por la condición colonial, por lo que no cabe idealizarla como mestizaje o unión armónica, sino más bien como una tensión entre culturas.

Los autores objeto de este estudio, que se sitúan en el siglo XX, participan de esa condición colonial en la que se superponen dos culturas. La clásica, y la occidental en general, están marcadas positivamente en la sociedad peruana, pero el acceso a esa cultura no deja de ser privilegiado o esforzado: de los tres autores, uno es fervientemente autodidacta y los otros dos poseen una formación por encima de la media. Paradójicamente, el acceso a las referencias míticas andinas es quizás aún más difícil porque este territorio, poco prestigioso y que carece de textos escritos desde su origen, pertenece a un mundo socialmente marginado. No obstante, los tres autores estudiados consiguen el acceso a textos escritos o transcritos sobre ambas tradiciones —y a relatos orales sobre la andina—, y sobre todo las incorporan en su proyecto literario consiguiendo encuentros dialogantes, aunque a menudo más conflictivos que armónicos, que se ligan a los temas básicos de sus obras.

Las fuentes de las que se nutren los tres autores que consideraremos no siempre son directas, sino que provienen de obras divulgativas y de otras antiguas mezcladas y, como se dijo, de la tradición oral. Gamaliel Churata ironiza con su uso del *Almanaque Bristol* y del *Reader's Digest*, pero parece haber leído obras originales, tanto clásicas como andinas, por su trabajo en la biblioteca de Puno y por su voracidad lectora. Un lector igualmente voraz, y quizás más organizado, se adivina en Edgardo Rivera Martínez. Laura Riesco, en *Ximena de dos caminos* (1994), alude al libro *Mitos universales*, con ilustraciones, que lee la niña protagonista, pero Riesco es académica y suponemos, por su modo de abordar los mitos como material narrativo, que conoce otras fuentes. Lo importante, sin embargo, no es hacer un ejercicio erudito; es observar cómo los tres toman unidades míticas que interactúan e irradian significado en estrecha relación con los temas de sus obras. El espacio dedicado a Churata será más amplio, por la complejidad de su obra y por el carácter fundacional de sus propuestas míticas.

El pez de oro: la construcción de un pensamiento andino

El pez de oro (1957), de Gamaliel Churata (Arequipa, 1897 - Lima, 1969) es una obra peculiar, que no pertenece a ningún género, pero los comprende todos. En efecto, no es una novela, ni un ensayo, ni un libro de poemas, pero es todas estas cosas a la vez: tiene un hilo narrativo, pues cuenta dos historias principales; algunos capítulos se basan en la reflexión ensayística sobre temas

que pronto se analizarán; y está salpicado de poemas con formas andinas. Otro de los aspectos poco convencionales del libro es el lenguaje, también heterogéneo y múltiple: además de mostrar un castellano híbrido —que mezcla un español a veces castizo con otras formas y expresiones muy locales, americanas, peruanas y puneñas, y que en ocasiones es un típico castellano andino— el texto está salpicado de formas, palabras y expresiones en quechua y en aymara.

Uno de los dos hilos narrativos más importantes de la obra es una historia mítica: narra el nacimiento del *Khori Challwa* o Pez de oro, que es engendrado por sus progenitores, una Sirena del lago Titicaca y el *Khori Puma* o Puma de oro, y narra también el encuentro entre los dos y algunas historias de esta peculiar familia. Las fuentes míticas son naturalmente andinas pero también cristianas y clásicas, y a menudo apuntan a arquetipos o significados que aparecen en todas las mitologías, como el del advenimiento de un ser que salvará al mundo.

El otro hilo narrativo es de índole más realista y se refiere a las historias narradas por un enunciador, alter ego del Puma de oro, que cuenta la pérdida de su mujer y de su hijo, y el trayecto de delirio y sanación chamánica de este enunciador. En otros capítulos, el propio enunciador reflexiona de modo ensayístico sobre la historia, sobre la existencia y sobre el arte, mientras apunta una búsqueda para los Andes y para América de una sociedad más justa que recupere la antigua supremacía de los indígenas; y también una indagación en la existencia que liga a una filosofía material, muy andina, en la que la cadena vital que va de los antepasados a los seres futuros anula la muerte porque es trasunto de la permanencia del hombre en la vida, y de un arte que será reivindicación de la cultura y el arte indígenas. La historia mítica remite también a estos temas, que son objeto de reflexión en los capítulos ensayísticos, y que son activados líricamente en los poemas.

El relato mítico —con sus ideas de conexión de los sucesivos momentos de la cadena vital, con la idea de restauración que sugiere el nacimiento del pez de oro, con el símbolo de la música de la sirena y del trino del pez de oro— propone una idea de regeneración a la vez interior y social: la búsqueda y conexión con el origen para renacer, la permanencia y renovación de la vida, el cambio social y la propuesta de una nueva sociedad; finalmente, la expresión renovada y auténtica. De manera que todos los estratos se responden entre sí y la aparente dispersión del texto se reúne a partir de estas ideas temáticas centrales, por lo que el tono a veces surrealista o chamánico que tiene la obra está anclado en una preocupación fundamental que le da unidad.

Valor del mito en *El pez de oro*

El mito, entonces, como he desarrollado en otros lugares (Usandizaga, 2006, 2013b, en prensa), y en estrecha conexión con estos temas, se formula a través de múltiples voces manejadas por el enunciador y no es expresión de creencias ni narración fabulosa, sino un modo de decir, de cantar, y de discutir el significado. Un significado que ese enunciador busca en las raíces, en la linfa, en la célula, en el óvulo, en el *chullpar* (lugar de los muertos), en la *khaswa* o

canto profundo de los Andes, todos ellos negados o perdidos a causa de la historia, que harán volver el antiguo mundo, pero no a modo de mera repetición. Se basa en la idea de una cultura que existe y persiste desde "el suelo Preamericano teatro de una cultura, que, según sacerdotes egipcios confesaron a Solón, consideraban superior y más vieja" (Churata, 2012: 193), en alusión a la Atlántida como lugar previo de la cultura de Tiwanaku: una primera referencia a esta confrontación y validación mutua de los diferentes mundos, que no están muertos en la visión de Churata, y que, en el caso de lo andino, alienta con la presencia de los muertos tutelares en los lugares profundos y salvajes, desde donde lo genésico sustenta el presente y apoya el futuro.

Se busca a través de un conocimiento, como es habitual en esta obra, que no acepta el estado de las cosas ni menos aún el que propone el poder; conocimiento, pues, subversivo, nuevo conocimiento, o nacimiento, que viene de la conciencia de ese derecho de lo antiguo colonizado a persistir en la vida social, a abrir las voces de un coro colectivo, a la manera de otras culturas antiguas: si "[e]l mito griego es el **alma mater** del mundo occidental; el mito inkásiko debe serlo de una América del Sur con 'ego'" (Churata, 2012: 198-199; negrita del original).

Churata trató, en varios textos —también dentro de *El pez de oro*—, de exponer el significado al que alude el mito del pez de oro. En una conferencia dictada en Puno, en enero de 1965, expuso la filosofía del libro, insistiendo sobre la simbología del mito, que articula una relación espacio-temporal entre las etapas y mundos, y afirmaba esta visión proteica, interactiva y simbólica: "Los personajes de *El pez de oro* no son personas humanas; son símbolos zoóticos del corazón del hombre. Esto es, son animaciones simbólicas de la humana naturaleza" (Churata, 1971: 14). De acuerdo con Churata, en *El pez de oro*, los animales, seres totémicos, tienen la función de hacer interactuar diferentes estratos, que pueden concebirse como edades espacio-temporales: tal vez éste sea uno de los núcleos temáticos o motivos más importantes de la obra, pues en él se sustentan las ideas de advenimiento y renacimiento.

En febrero de 1965, tuvo la oportunidad de dictar otra conferencia en la que intentó salir al paso de las críticas amistosas —entre ellas la referida a la dificultad de captar sus ideas básicas— que había recibido la primera; por lo cual quiso en la segunda ser claro y sintético, y apelaba a oír "con el sentimiento" antes que perderse en la "fraseología dialéctica" (Churata, 2006), tanteando para ver si "en la conciencia se le hace sensible la materia de la exposición" (2006: s/p). Así intentaba Churata hacer más clara la anterior conferencia:

> El Pez de Oro es el genes del Hombre del Tawantinsuyu; la Sirena, su madre, el símbolo de la naturaleza germinal del agua; su padre, el Khori-Puma, la raíz animal del hombre. Y ya tengo que decir a ustedes que la abuela de El Pez de Oro es la Pacha-Mama, que nosotros los orkopatas llamamos, [sic] la Mama-Khamak, la tierra fecunda que constituye la gleba universal de la vida. (Churata, 2006)

Así, en ambas conferencias, insistía en el carácter material y animal, aniquilado por el intelecto, que se debería recuperar con un cambio de era:

> Entonces se verá fácilmente que, desde los versículos del primer capítulo hasta las puntualizaciones de los restantes, hay sólo la dramática de la raíz animal del hombre que lucha por recuperar la semilla de su hijo El Pez de Oro, a quien la muerte intelectual le había amputado de la carne. (Churata, 2006)

Este espacio oscuro, el de la animalidad perdida, reivindica lo salvaje y libre, pero también aquello difícil de controlar desde la perspectiva humana social, y al mismo tiempo, la sabiduría y protección de los muertos. A partir de la raíz-origen, se produce el nacimiento del Pez de Oro, que simbólicamente es la propuesta de una nueva realidad y manera de concebir el mundo en cuanto a lo social, lo existencial y lo artístico que recupere lo mejor de lo indígena en relación dinámica con la cultura del resto del mundo.

Lo proteico en las diferentes mitologías

En este sentido, el principal tema mítico es el de la movilidad y transformación de las formas, tal como señalo en otro trabajo (Usandizaga, en prensa), que sigo para introducir el tema. Aunque en este caso ligada a lo proteico en *El pez de oro*, dicha reflexión es aplicable a los otros dos autores objeto de este artículo. Las transformaciones míticas inciden en el tema de la relación entre estratos diferentes y de la interacción simbólica entre lo humano y lo animal, lo material y lo espiritual, de manera compleja. Estas configuraciones míticas no son exclusivas del pensamiento andino: desde las transformaciones clásicas hasta las historias medievales, pasando por la doctrina cristiana de la transustanciación, la metamorfosis ha sido la base de la inspiración mítica. Campbell establece una diferencia entre las transformaciones clásicas y aquellas cristianas, que podría también aplicarse a lo amerindio: la transustanciación cristiana cambia la naturaleza de las cosas para hacerlas divinas, mientras que la transfiguración, en los mitos grecolatinos, revela "la divinidad inmanente que existe desde siempre en el interior" (Campbell, 2012: 290) de las cosas. Esta divinidad que, de acuerdo con la visión mítica amerindia, existe en la propia materia, es uno de los ejes de la visión filosófica de Churata, y las transfiguraciones (según el término de Campbell) de personajes que cambian de forma a lo largo de los relatos míticos formulan este eje al mostrar que en ellas no se produce un cambio de sustancia, sino esa revelación de su divinidad material.

En todas las mitologías, en efecto, encontramos historias de metamorfosis: en la clásica, por supuesto, habita el dios que quizás más se ha llegado a transformar en los relatos mitológicos de cualquier tiempo, relatos en los que las metamorfosis suelen servir a sus intereses, aunque este dios condescienda a no transformarse en truenos y rayos que fulminarían a los seres humanos: Zeus es toro, cisne, águila, nube, lluvia de oro, o hasta esposo fingido... En este contexto mítico, los objetos del deseo también se transforman en laurel (como Dafne), o en otras plantas o animales para huir del acoso. En las historias míticas mesoamericanas, lo proteico se manifiesta por ejemplo en la figura de Quetzalcóatl, serpiente y pájaro a la vez, pero también hombre y dios del viento Ehécatl, que además se transforma en Venus, la estrella de la noche y

de la mañana. En la mitología andina, las transformaciones son constantes, pues los seres míticos andinos tienen también la cualidad de tomar diversas formas: de ser los antepasados y los *apus* o cerros protectores, de ser una deidad zoomorfa y antropomorfa a la vez, de ser un hombre pobre y andrajoso o un dios cubierto de oro y vestido de finos tejidos, de ser una cabeza voladora o un monstruo informe. Toda esta sacralidad proteica y metamórfica andina la conocemos por los estudios arqueológicos y antropológicos, y también por algunos textos transcritos que nos permiten acceder a esta idea. En el *Manuscrito de Huarochirí* (Taylor, 1987), los dioses toman formas diversas, como el dios Cuniraya Viracocha, que fecunda a Cahuillaca en forma de una fruta que esta recibe en su regazo, y aparece también en forma de pájaro; el propio dios se presenta primero como pobre andrajoso y luego como deidad resplandeciente; en la competencia entre Huatyacuri y su cuñado, el primero adopta alguna vez forma de animal para vencer a su enemigo. El propio Cuniraya Viracocha recorre el espacio andino buscando a la diosa Cahuillaca —que finalmente será transformada en piedra— y recurre a varias transformaciones; el dios Pariacaca se transforma en lluvia... El arquetipo de la doncella fecundada por un ser que ha cambiado de forma, como mostró Ballón (Ballón, 1995), tiene versiones clásicas, mesoamericanas y andinas.

Igualmente, las historias orales andinas, los rituales y el acervo musical señalan esta cualidad proteica: las sirenas, por ejemplo, espíritus de las aguas que transmiten la música, son a la vez seres anfibios que habitan en las cuevas y manantiales y seres que habitan en los espacios estelares y toman la forma de las constelaciones celestes. Lo proteico recuerda de alguna manera lo cambiante y múltiple de la propia naturaleza, lo metamórfico de los ciclos naturales, pero apela también a la idea de energía y a sus connotaciones filosóficas e históricas. El propio mito de Inkarrí (presente en la novela de Laura Riesco), como he comentado anteriormente (Usandizaga, 2013a), en la época colonial, participa del carácter proteico de los seres sagrados, pues el relato narra la futura conversión en un nuevo inca del cuerpo fragmentado del último soberano andino, decapitado por los españoles, con significados míticos andinos y no sólo cristianos como pudiera parecer (Usandizaga, 2013a: 322).

Niveles semánticos del mito en *El pez de oro*

Con su significado originario genésico y salvador, que apunta al arquetipo del advenimiento, el mito del pez de oro articula los temas principales de la obra a través de una serie de motivos, y la propuesta de regeneración da significado a los diferentes niveles de renacimiento: una reivindicación social, una búsqueda existencial e identitaria, una búsqueda estética y de conocimiento. En *El pez de oro*, las referencias a los cambios de forma son constantes; es más, Churata recuerda las metamorfosis clásicas como una fuente de inspiración y de significado, y aclara que las formas zoóticas que toman sus personajes remiten a esta importancia de la bestia en el ser del mundo, por lo que opina que son "[c]reaciones todas de una mentalidad infantil, por tanto, profunda, que vienen a descubrir otra tremenda realidad" (Churata, 2012: 744), una realidad a la que

se accede a través de las figuras míticas y que se reinscribe en un tiempo que sobrepasa el presente.

La presencia, en *El pez de oro*, de los diferentes sistemas míticos y culturales que acabamos de comentar no obedece a un deseo de síntesis o mestizaje, sino más bien a un enfrentamiento y confluencia fructíferos entre las tres tradiciones, lo cual pone de relieve la fuerza de la andina, al tiempo que desarticula la razón occidental como única lógica y pulveriza el código literario canónico, lo cual se produce en tres niveles de significado: social, existencial y artístico. La dimensión política de las historias míticas activa tanto la idea positiva de fuerza contenida en formas inertes o no humanas como su contraparte, la dimensión pavorosa de los cambios de forma. El capítulo "Morir de América" (analizado ampliamente en Usandizaga, 2006) incide en la dimensión reivindicativa con segmentos como la lucha entre el Pez de oro y el tirano Wawaku, monstruo del lago Titicaca (que parece inspirado en figuras andinas, pero también en la hidra de Lerna). En este mismo sentido, aparecen en el capítulo fragmentos discursivos donde se presentan reflexiones sobre la libertad, la tiranía del miedo o la subversión colectiva, o como la arenga del Inka sobre la educación. Esta lucha con el Wawaku, representante del mal, a quien el Pez de oro vencerá en la batalla final, escenifica la lucha del pueblo andino: "Pero está pronosticado, ¡oh, padre de los huérfanos!; que EL PEZ DE ORO, nacido de su sangre, dará fin a sus crueldades" (Churata, 2012: 924-925; mayúscula del original). Este antihéroe encuentra su fuerza y a la vez su debilidad en la posibilidad de cambiar de forma, y, de este modo, se opone al *Khori-Puma* y al *Khori-Challwa*, en tanto que incas y animales al mismo tiempo, y su propia realidad informe y cambiante da la posibilidad a la vez de escaparse e invadir.

Las transformaciones míticas también se hacen presentes en la búsqueda existencial a través del viaje chamánico y expresan lo proteico como conciencia de la materia. En el capítulo "Mama Kuka" (estudiado ampliamente en Usandizaga, 2015b), el enunciador llora a su mujer muerta, mientras esta se le presenta bajo diversas formas, y el enunciador emprende, con la ayuda del brujo o laykha, un viaje chamánico de curación, un camino iniciático. En el curso de la ceremonia de curación, el camino iniciático hace que se perciba a la naturaleza como multiforme y cargada de energía, desde las constelaciones y el lago hasta los seres femeninos germinativos, como la Pachamama y todas las otras manifestaciones de la germinación y la abundancia. Al mismo tiempo, la pérdida de forma del enunciador y su fusión en la materia llevan a la meditación sobre conceptos andinos relativos a la pertenencia al universo y a la identidad personal de los seres humanos en medio de la fusión cósmica. Lo proteico es entonces la manifestación de la vida en sus diversas formas, pero persiste un núcleo de individuación, como una carga genética, como una memoria celular que mantiene los rasgos individuales a pesar del bloqueo del logos en el que se inscribe el viaje.

"Thumos" o la animalidad perdida

En este capítulo se manejan los conceptos que se acaban de mencionar, y se produce una convergencia clara y explícita de la mitología andina con la clásica, a partir de las ideas de divinidad de la materia y unidad del ser humano y el universo. Con la particularidad de que en "Thumos" se presenta el animal, lo animal, como parte de la conciencia, lo que conlleva la transgresión del logos occidental.

En "Thumos" (capítulo analizado con mayor extensión en Usandizaga, en prensa), de nuevo, las historias de transformaciones guían la reflexión sobre la conciencia, sobre lo material de la vida y sobre la inmortalidad de la materia. El capítulo escenifica las conversaciones de un grupo de perros que debaten en su particular "Necrademia", o academia de los muertos —máximos detentores de la sabiduría—, y se afirman como "perros intelectuales" (Churata, 2012: 749), que "hemos nacido para vivir a los muertos" (760-761). Ellos acogen a otro perro, Satán, que es el propio enunciador transmutado en ser canino —hombre-perro" (726) se llama a sí mismo— y que diserta con sus nuevos amigos, Lulú y Capitán, sobre las cualidades animales de su especie. El más entusiasta es el que primero fue hombre; él narra la historia de los perros de los que fue amo —Gorjo y Thumos— y declara la convicción de la superioridad de ellos, que son "resultado de una organización superior" (736) sobre el ser humano.

Pues la sabiduría de este hombre que se declara "un poco poeta" (Churata, 2012: 726), aunque no fuera bachiller ni sochantre, pierde importancia ante la sabiduría de los perros y la admiración que le inspiran. Los perros del capítulo, por su conexión con la materia sagrada y con los muertos, se inscriben en la filosofía andina, pero los nombres que les puso a los suyos el enunciador nos remiten a la clásica: Gorjo, "uno de los sabuesos de Diana cazadora", porque "durante esos días me hallaba anegado por el mar proteico y seductor de la mitología griega" (734), y Thumos, que es el nombre que Platón da a la parte animal del alma, un tema comentado más adelante. El tema del capítulo, anunciado ya desde el epígrafe con una cita de Sócrates, es la relación del ser humano con los otros seres de la naturaleza; y las mitologías andina y clásica permiten hacer visibles estas relaciones a partir del carácter proteico de los seres.

Como comprobaba en el trabajo mencionado (Usandizaga, en prensa), esta comunicación proteica es evidente cuando vemos que el enunciador, Satán, no sólo es el hombre-perro, sino que se declara en un momento el *Khori-Puma*, el Puma de Oro, alter ego del narrador, después de que Capitán señale la identidad entre él y Thumos: "—¡Oh, Capitán, Mi Capitán: Soy Thumos, el *Khori-Puma*!" (Churata, 2012: 783). En este capítulo, entonces, los perros muertos viven en los perros vivos y en el Puma de Oro y, además, el Pez de Oro, como se sabe bien a estas alturas de la obra, vive dentro del enunciador. Y las identidades múltiples responden a otros tantos cambios de forma que revelan a este ser plural hecho de varios seres conectados directamente con la naturaleza el sujeto como constelación de seres: "me acomido a revelarles que Achokhallo, Thumos, Satán, son más que Uno: el *Khori-Puma*... Pero, el mismo Puma de Oro es sólo posible en Él; y he aquí que en Él puedo yo vivir a

Thumos, a Satán, a Achokhallo, y proyectarme desde ellos y a ellos" (Churata, 2012: 783).

Se insiste en esta comunicación proteica por la necesidad de conectar con el alma animal originaria del ser humano, que irradia y da luz. La concepción proteica en varias tradiciones enriquece este significado, y relativiza el antropocentrismo y la soberbia de pensar que los dioses están hechos a imagen del hombre. El enunciador recuerda las transformaciones clásicas y su animalización de los dioses, "el retablo convulsivo de la bestia en funciones trascendentes", con Zeus como águila o como Cisne; el centauro Quirón "'maestro de los grandes hombres de Grecia'" (Churata, 2012: 743); "Pasifae recibiendo la semilla de Neptuno (el Océano) es madre del Minotauro, que pensaba como un filósofo kantiano y arremetía como una manada de búfalos" (744)... Y evoca, entre los seres totémicos, a deidades de varias religiones, como las egipcias —el buey Apis y el perro o chacal Anubis— que convergen con el llamo andino, el Koo-Khena, que es hombre con cabeza de llamo. Recoge además las formas míticas híbridas y fabulosas, "Hipormimeco, formado de caballo y hormiga; el Leconópteros, de legumbre y ala; el Psilotóxotes, de pulga y arquero" (744), imágenes que toma en su mayor parte de la *Verdadera historia* de Luciano (siglo II d. C.).

La controversia con Platón: crítica a la dicotomía cuerpo/ espíritu

Observamos entonces cómo Churata insiste en las referencias míticas que establecen una continuidad entre lo humano y lo animal. Si bien esta tradición mítica unifica la tradición andina y la clásica en la equiparación o superioridad de lo animal a partir de la comunicación y las transformaciones, hay, en cambio, otra dimensión de la cultura clásica que genera una división entre ambas tradiciones: Churata rechaza la visión platónica, en especial la lectura cristiana de la misma que insiste en polarizar la dicotomía cuerpo/espíritu. A ello se debe el nombre del otro perro que tuvo, Thumos, que también viene directamente de la tradición clásica: es el "que Aristocles da al alma del animal" (Churata, 2012: 734-735). Aristocles es uno de los contendientes favoritos de Churata, pues este era el verdadero nombre de Platón: ¿cuál es la discusión con este filósofo, al que vuelve recurrentemente a lo largo de todo el capítulo?

De las ideas de Platón, lo que se critica, sobre todo, es la clasificación en espiritual opuesto a terrestre, porque esta dicotomía cuerpo/espíritu, de acuerdo con Churata, desvirtúa el valor de la vida. Pues no sólo la parte animal es mejor que la humana, sino que también es la que procura la inmortalidad: Gorjo y Thumos, los perros, entonces, se proyectan en el hombre tras la muerte, y su alma es tan importante como la humana. En cambio, el hombre que no conecta con el alma del perro es incompleto e insensible: "¿Han visto alguna vez llorar a uno de estos semejantes? No. Es que nunca han sido perros; y buena falta que les hace" (Churata, 2012: 784). El hombre, según las reglas sociales, debe negar al animal para ser; Thumos no: por eso, paradójicamente, Thumos es responsable de la hominización del hombre al devolverle su animalidad perdida. No sólo se rechaza la idea de la divinidad infusa, sino que se reclama la necesidad de absorber lo animal: la sagrada materia como bondad,

felicidad y permanencia, e incluso como inmortalidad. En cambio, Churata visualiza a Platón que, con su bisturí, "secciona la unidad de la vida para convertir al hombre en dios" (740), y su rechazo del animal hace del *Fedón* "la tragedia de la debilidad humana" (741). El hombre, según Platón, "es no en cuanto naturaleza animal, sino ente"; sin embargo, los intelectuales perrunos rechazan semejante abstracción y afirman que "[p]ara los efectos funcionales del alma todos debemos ser animales" (741).

Es cierto que Churata discute a partir del *Fedón*, considerado el más dualista de sus diálogos, pues no lo serían tanto las ideas contenidas, respecto a la condena del cuerpo, "en el *Banquete* (que trata sobre el amor) y en el *Filebo* (que trata sobre el placer). Además de la referencia a la unión del cuerpo con el alma en el *Teeteto*" (Royo Hernández, 2012: s/p). En esta discusión con Platón, converge la figura de la caverna en ambas tradiciones; pero, mientras que la caverna de Platón sólo deja ver las sombras de lo real, la *chinkhana* (quechua y aymara) contiene en su oscuridad lo celular y genésico, la parte animal del hombre, la Khaswa o ritmo profundo de la vida. Desde la caverna, el sujeto proteico, que contiene a los muertos y a los descendientes, que es el enunciador y el *Khori Puma*, que es el Pez de oro y los perros a la vez, muestra una personalidad múltiple y quebrada que no sólo es moderna sino también arcaica. Esta constelación de personas muestra el quebranto moderno —puesto que el sujeto no es capaz siempre de asumirla como totalidad—, pero también la conciencia cósmica, la evidencia de que los muertos viven en nosotros, y la apelación a la parte animal del hombre, que el enunciador reivindica con argumentos filosóficos a partir del intercambio de formas entre la naturaleza y el ser humano. Lo importante, entonces, en la vida humana, es la propia relación con la vida, con la potencia de la vida que conecta con la germinación, en un proceso de conexión con la naturaleza, con los animales y con los otros hombres, lo que la hace *naya* o sujeto cósmico y colectivo.

La dimensión artística de lo proteico

La lectura de estos tres capítulos ("Morir de América", "Mama Kuka" y "Thumos") hace evidente que el significado mítico de lo proteico sustenta la reflexión sobre la vida social y existencial, dando forma a un pensamiento político y filosófico; del mismo modo la posibilidad de adoptar diferentes formas en el universo explica, en un tercer plano de significado, cómo la búsqueda del lenguaje artístico se lleva a cabo en lo profundo de la materia. Los diferentes seres se manifiestan en un sujeto-enunciador gracias al canto, a la música, a la creación. La poética de Churata implica una conexión con lo andino para crear una nueva escritura, y esto se manifiesta a través de esos seres que forman parte del enunciador-escritor, como el espíritu de las cascadas y de las cavernas, lugares donde tradicionalmente habita la música oscura.

Se manifiesta también a través del personaje proteico que es la sirena, que, como el espíritu tradicional de las aguas, que transmite las canciones a los seres humanos desde las profundidades y desde el firmamento, enseña la música a su hijo el Pez de oro. Y también a través de otros personajes de la naturaleza, que cantan, ladran y trinan con una música que el enunciador busca a lo largo

de la obra para hallar una escritura conectada con lo profundo y con el núcleo vital. El canto se busca en el trino del Pez de oro, en las tonadas de la Sirena, en el viaje chamánico por la naturaleza multiforme y su profundidad oscura; por ello el camino iniciático de su escritura, que el *layqa* ayuda a descubrir, ha de estar inspirado por las raíces andinas y por su manifestación en diferentes materias. En el capítulo "Thumos", este insistente motivo del canto de la naturaleza sobrepasa las imágenes heredadas de la tradición literaria occidental, como el canto de los pájaros o el susurro de los árboles, para buscar la razón musical de lo salvaje, de lo profundo vital. En este sentido van las reflexiones del enunciador, que se plantea una escritura descolonizadora que conecte con la materia, con el universo y las lenguas andinas.

La idea de la música como energía que nos entronca con lo otro o con la materia misma del mundo está muchas veces en los mitos musicales presentes en todas las tradiciones. Orfeo, con su música, suspende la actividad infernal cuando desciende al inframundo a buscar a Eurídice muerta (Trías, 2007: 42). Y, tras la segunda pérdida de su amada, la lira de Orfeo canta la pérdida, lo que no tiene voz por sí mismo. La otra vertiente del mito órfico, aquella que se refiere a la venganza de las ménades sobre Orfeo, revela el poder de la flauta del dios Pan, más rústica y orgiástica que la lira de Orfeo, la que acompaña la danza frenética de las bacantes. Igualmente, las sirenas de la tradición antigua, que primero tuvieron cuerpo de pájaro y luego lo tendrán de pez, hechizan e inician en el conocimiento a quienes las oyen pero también aniquilan sus recuerdos y su identidad. En la tradición andina, estos espíritus de las aguas —sirena, *sirinu*, sereno o serena— existen previamente a la importación del nombre occidental, la cual se produce por su coincidencia con rasgos de la sirena europea (Millones y Tomoeda, 2004: 16). En este caso, más que como una alusión directa, podemos considerar los mitos de la música de diversas tradiciones como una confluencia de unidades semánticas o incluso arquetipos.

En definitiva, el significado mítico de lo proteico sustenta una reflexión sobre la vida existencial, y configura así un pensamiento filosófico. En el plano social, lo proteico da forma a un pensamiento político, porque permite hablar de estructuras sociales a la vez como resistencia y como imagen del miedo. Del mismo modo, la posibilidad de adoptar diferentes formas en el universo explica cómo la búsqueda del lenguaje artístico se lleva a cabo en lo profundo de la materia, en el canto del universo y de lo más recóndito del propio cuerpo. En el texto que estudiaremos a continuación, de Edgardo Rivera Martínez, encontramos también referencias a la mitología clásica y a la andina; estas referencias, aunque no con la misma sistematicidad que en Churata, apoyan también una reflexión epistemológica y estética.

***Cuentos del Ande y la neblina*: belleza y materia**

Edgardo Rivera Martínez (Jauja, Perú, 1933) es conocido como el autor de *País de Jauja* (1993), finalista del premio de novela Rómulo Gallegos de 1993 y considerada por la crítica la mejor novela de los años 90, en una encuesta en la revista *Debate*. Se trata de una novela de formación, como *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, y como en esta novela el protagonista es un

muchacho entre las dos culturas, la andina y la occidental. Pero, a diferencia del Ernesto de *Los ríos profundos*, el Claudio de *País de Jauja* culmina con éxito la confluencia de las dos culturas, a través de la música y las historias de ambas.

No obstante, en el caso de los cuentos objeto de este estudio (desde 1964 a 2008), lo que se propone no es exactamente un mestizaje idealizado: la confluencia se proyecta como armónica, pero al mismo tiempo ayuda a poner de relieve, y a menudo a preferir, aspectos de la cultura andina a través de la clásica, y, en todo caso, a profundizar en relaciones y arquetipos que unen a ambas culturas, y por momentos esta confluencia invita a oponerse a la parte más siniestra de la cultura occidental cristiana, que no se rechaza en general, pero sí en cuanto a estos aspectos ("Ave Fénix"). Pues las tradiciones diversas se reúnen en la belleza, la armonía, el arte, la sensibilidad, la magia ("Amaru", "Atenea en los Barrios Altos", "Leda en el desierto", "El árbol de la muerte"). En esta confluencia, la tradición clásica sirve de inspiración, pero se subrayan los aspectos de la divinidad de la materia en la cultura andina, como por ejemplo la música telúrica y profunda que compone la serpiente sagrada Amaru después de los coros armónicos. Esto ocurre también en uno de sus cuentos más fascinantes, "El unicornio", el narrador del cual es un maestro y pequeño terrateniente rural, inusualmente culto, amante del conocimiento y la belleza, y de talante contemplativo. El unicornio es descubierto por uno de sus alumnos en pleno campo, mientras pastorea a sus carneros, y viene anunciado por unos versos de Ariosto que el narrador acaba de leer. El narrador y su perro Azor, junto a Miguel, el alumno, comprueban la existencia del ser fabuloso entre el follaje y junto a un manantial, y ven que "nos observa con una benevolencia gentil, ligeramente curiosa" (Rivera Martínez, 2008: 120).

La investigación del maestro pone de relieve la posible llegada de este ser, antigua o reciente, al Nuevo Mundo —por otro lado, la figura del unicornio no es originaria de la tradición clásica, pero está documentado que su idea e imagen llegaron a la antigua Grecia—, con su componente de pureza y castidad y su sumisión a las doncellas, y por otro lado uno más oscuro, "al servicio de los poderes de la noche y de la luna" (Rivera Martínez, 2008: 124). Sin embargo, alguien recibe con menos asombro a este ser de varias dimensiones: se trata de Luscinda, joven hermana de Miguel, amor platónico del narrador. El unicornio la contempla con "un destello singular, en el que se mezclan alegría y algo que podría describirse como acatamiento, deferencia" (129). Cuando desaparecen el unicornio y Luscinda, queda claro que se han marchado juntos, e incluso un personaje dice haber visto a Luscinda portando una lámpara y siguiendo a un extraño animal. Convencidos el narrador y el hermano de que nunca volverán a verla, el narrador se dirige a la luna, la deidad de la noche, para reprocharle haber enviado el unicornio que se llevó a su amor: "no volverá y se tornará en puro hálito, en sombra" (134).

Frente a esta desaparición etérea del unicornio y la doncella, triunfa de un modo simbólico la parte andina del misterio de lo viviente, en la que materia y belleza no tienen que separarse: "Pongo mis manos sobre el suelo que nos sustenta. *Deidad*, digo, no de lo etéreo, sino de lo viviente. Principio nuestro, tierra amada y perdurable…" (135). En cuanto a la obra que analizaremos a continuación, de Laura Riesco, una autora que podemos

considerar contemporánea de Rivera Martínez, observamos que lleva aún más allá el valor de los mitos en la construcción del yo y la formación de la conciencia.

Ximena de dos caminos: formación de la conciencia

Ximena de dos caminos (1994), de Laura Riesco (La Oroya, Perú, 1940 - Maine, EEUU, 2008) también es una novela reconocida: quedó en tercer lugar en la encuesta mencionada anteriormente, sólo precedida por *País de Jauja*, de Edgardo Rivera Martínez, y *La violencia del tiempo*, de Miguel Gutiérrez, y por delante de autores consagrados. Como varios de los cuentos de Rivera Martínez, su escenario son los Andes peruanos, pero no pretende escribirse desde el saber andino, aunque sí entrar en una exploración y una incorporación de ese saber al conflicto que plantea la novela. Pues la novela integra los mitos —andinos y clásicos— en la historia de aprendizaje de una niña blanca que crece en un campamento minero de los Andes peruanos, donde su padre trabaja para la compañía explotadora. Estamos ante un eco autobiográfico, pues La Oroya, donde nació Riesco, es un enclave minero que por entonces era explotado por la transnacional norteamericana Cerro de Pasco Cooper Corporation. Posteriormente, Riesco vivió y se formó desde los siete años en Lima y desde los 18 en EEUU, donde fue profesora en la Universidad de Maine.

La enunciadora de *Ximena de dos caminos* (analizada de modo extenso en Usandizaga, 2015a) traza una senda problemática, en la que las dos instancias —la cultura andina y la occidental— a veces se complementan pero otras están en tensión; tampoco se trata, entonces, de un mestizaje de ambas tradiciones. La voz que narra parece necesitar lo andino como una parte oculta de su identidad, y al tiempo se da cuenta de que las dos tradiciones tienen en la sociedad lugares desiguales. Los mitos, leyendas y narraciones, tanto clásicos como andinos, manifiestan esta tensión: en casa de la niña protagonista se leen libros que contienen relatos de la mitología clásica (el libro *Mitos universales* aparece a lo largo del texto), y se leen y relatan cuentos infantiles, pero la tradición andina llega a través del Ama Grande, que cuida a Ximena en su infancia, y del ama que la sustituye cuando esta es mayor, el Ama Chica. Además, Ximena conoce a un interlocutor todavía más directo, un niño también indígena llamado Pablo con el que intercambia narraciones, y que le cuenta varios mitos andinos, entre ellos el de Inkarrí.

Ximena de dos caminos puede considerarse una historia de formación, pues esta niña que crece entre saberes y realidades diversas está buscando, con su aprendizaje, saber quién es y en qué mundo vive; está tomando opciones morales que le llevan a comprender y juzgar el mundo y a buscar un comportamiento respecto a él. Es cierto que se trata de una niña de siete años, y por ello la comprensión del mundo, y no digamos su acción sobre él, llega de modo más incompleto, aunque también más sugerente. Esta historia de la construcción de la conciencia está estrechamente ligada al conocimiento del otro y de lo otro, y, en este sentido, los mitos tienen un carácter irradiante que permite sugerir búsquedas, hallazgos y conflictos sin necesidad de hacerlo desde un discurso racionalizado. Los dos caminos de Ximena aluden a esta tensión

entre lo hegemónico y lo marginal y, muy en especial, entre el mundo criollo y el mundo indígena. Los conflictos de la novela abarcan diferentes ámbitos: el de género, el social, el cultural… Y para entenderlos se busca, a través de la fuerza mítica, un espacio en que las dos tradiciones, la clásica y la andina, se comunican y crean una sabiduría compleja pero convergente, alternativa a las convenciones y límites sociales.

Las historias del Ama Grande son historias de culebras que están más allá del tiempo, de cóndores que guían o confunden a los viajeros errantes y a los pastores, de pumas al acecho que esconden tesoros, de montañas sagradas, de duendes buenos y malos que viven en lugares profundos y acuáticos, de dioses tutelares que esperan ser descubiertos por sus semejantes, de árboles cuyas raíces recorren el fondo misterioso de la tierra. Esta naturaleza animada es proclive a las metamorfosis míticas, que tienen un significado a la vez aterrador y liberador: la figuración mítica desbloquea la rigidez de la vida social y propone el cambio de forma presente en muchos relatos como posibilidad de la conciencia ante lo otro, para comunicar diferentes espacios y pensar su otredad. En este sentido, también los mitos clásicos participan de tales cambios de forma, tan comunes en la figuración mítica. Esta semejanza entre lo andino y lo clásico, ambos traspasados por la materialidad proteica de lo divino, es percibida por Ximena y, ante la inquietud de la madre por la lámina que contempla la niña, el padre, quien dice que estas historias "son verdaderas para la imaginación" (Riesco, 1994: 99), asegura que Ximena puede interpretar la historia de la fecundación de Leda por el cisne-Zeus en el mismo sentido que la divina Concepción de la Virgen. Pero Ximena prefiere ponerlo en relación con lo andino y no se extraña de las transformaciones porque las asimila a las historias indígenas del Ama Grande:

> Ximena no pone en duda esos cambios milagrosos. El lenguaje diario del ama está lleno de toda suerte de transmutaciones y por eso cuando el ama mira un perro mendigo en la calle lo compadece porque podría tratarse de un hombre castigado, y ella por su cuenta vive cuidadosa de no tragarse nunca las pepas de las frutas porque pueden esconder en sí el germen de algún duende revoltoso o de algún dios solapado. Le aterra la idea de ser como Dina Medina y convertirse en madre a su edad. (Riesco, 1994: 99)

A través de las transformaciones míticas, Ximena teme y desea convertirse en otra persona: alguien que pasa episodios de iniciación y se muestra valiente; que empatiza con lo otro socialmente marginado; que absorbe los diferentes modelos de mujer que la rodean; que va a escribir como otros personajes de la novela, y que mediante rituales imagina pasar a la sociedad adulta como una rebelde. Los mitos, entonces, no son meras historias, sino núcleos significativos que le permiten comprender sentimientos adultos como el amor o la creación, o el derecho a ser uno mismo frente a los condicionantes sociales.

Cuando intuye el sentimiento adulto del amor, los mitos conforman un tejido de significado, desde las tejedoras míticas y la historia de la conversión nocturna de una araña, la *apankora* andina, hasta la lámina en la que Psiquis y Afrodita están a punto de darse un beso. Las alegrías, pero también las tragedias

y los desórdenes del amor, encuentran así un cauce mítico y ritual: Ximena teme los castigos míticos de las tejedoras y las posibles transformaciones de los enamorados.

En realidad, el aprendizaje de Ximena está encaminado a la escritura, lo que se sugiere en un episodio en que una mujer adulta (posiblemente la propia Ximena) se confronta como escritora con la búsqueda intuitiva de la niña. Pues, desde su mente infantil, sólo en el lenguaje, que es otro tipo de tejido, Ximena entrevé la salvación de las injusticias incomprensibles: "Ximena entiende que para seguir soñando tendrá que tramar nuevas imágenes tejidas quién sabe con la ayuda de qué sombras y palabras en las letras y las líneas de otros libros cuando alguna vez aprenda a leer" (Riesco, 1994: 130). La injusticia y la desigualdad son un *leit-motiv* en las intuiciones de Ximena: en la sierra, en su hábitat, vive un levantamiento y comprende la realidad de los trabajadores de la mina, que ya ha intuido por sus amistades furtivas, como Pablo. En la costa, de vacaciones, la familia se aloja en una pensión y allí Ximena descubre varias realidades subalternas: una pareja de indios relegados a un cuarto por las deudas con el dueño de la pensión, que no pueden pagar; una niña loca atada a un árbol en un patio, que Ximena descubre con fascinación; una especie de criado de modos femeninos que Ximena mira con inquietud.

Los mitos expresan el conflicto y a veces castigan, pero también protegen y ayudan a desenroscar el hilo de la propia identidad en esta conflictiva relación con lo otro. Los mitos del Ama Grande la protegen de la versión condenatoria de su clase y de su raza que formula el mito de Inkarrí contado por Pablo; los mitos de lo proteico le sugieren las múltiples formas y el poder de lo femenino, y también le protegen de la culpa por no haber ayudado a otro personaje ambiguo y marginado, Anacleto; los mitos del espejo y el doble serán los más importantes en la construcción de la propia conciencia asumiendo lo otro y haciéndolo productivo para la futura escritura. Los mitos del agua, tanto andinos como clásicos, irradian en este sentido. Como en Churata, se refieren a los espíritus o duendes del agua, temibles y productivos, que además transmiten la música, asimilable a la escritura; Ximena se esconde y a la vez se busca en este mundo oscuro y misterioso. Pero se busca también en el espejo de Narciso: Ximena se mira en el espejo de la charca, pero además contempla a sus dobles y opuestos como parte de su conciencia, en especial a la niña loca con la que ejecutan una coreografía en espejo, y que se convierte en el doble de Ximena gracias a este extraño ritual, “en el que la una era la sombra de la otra” (Riesco, 1994: 200).

Ximena se vuelve a mirarla y “la recordaría siempre ligada a la emoción y el escándalo que la costa causaría siempre en ella, mezclada a las noches de luna llena y, sin que lo pudiera comprender, mezclada también a la imagen de la otra niña que había visto inalcanzable y espejada en su charca mágica” (Riesco, 1994: 200). Pues, además de esta niña que es la posible cara oscura de la Ximena privilegiada, hay otra persona interior que ella explora en la profundidad de una poza mágica que descubre al borde del mar: en ella olvida resentimientos, malestares, desazones, egoísmos, culpas, faltas de coraje, angustias, obsesiones; todos esos sentimientos subterráneos que lúcidamente percibe Ximena, pero que no puede procesar productivamente, sólo como algo

que roe y hace daño. Únicamente en la poza Ximena entrevé con serenidad a la otra que lleva en sí misma, su propia imagen libre reflejada en la charca: "Se distancian convencidas de que nunca llegarán a plasmarse en una sola y en tanto que la otra te mira, tú miras el mundo contenido en esa poza y que en esos momentos la contiene libre y más allá de tu alcance" (173).

Esta contemplación evoca a la vez a Narciso y a los seres acuáticos andinos, y eso evita la carga puramente narcisista, de modo que "vas borrando tus temores en una comunión sin palabras" (Riesco, 1994: 173). Pues este lugar de soledad y conocimiento transmuta a Ximena en ser acuático: "Y no concibes cómo es que te miran sin reparar en las alas de escamas que te brotan de los hombros" (174). Esta metamorfosis recuerda los mitos relativos a los seres del agua, como las sirenas —en su versión tanto clásica como andina— que, al conectar con el mundo oscuro de la profundidad de las aguas, producen música que viene de ese mundo oscuro, y que dice la extrañeza y la ausencia. Por eso las pruebas para llegar a ella y el hallazgo de la poza crean un espacio de soledad que será productivo, que llegará a la escritura, otra forma de música, atravesando la cotidianeidad y la rutina con esa comunión acuática que es "un talismán de agua o una medusa que tiembla y te acompaña" (174-175).

Esta idea mítica de las transformaciones es entonces el hilo conductor de los conflictos en la historia de formación: lo proteico como cambio en el mundo social, que Ximena teme y a la vez asume; lo proteico como forma de la conciencia, que incluye el yo y lo otro; lo proteico en la escritura, con historias que se mezclan, enunciadores que se trasvisten y saberes que se comunican; lo proteico como posibilidad de dar cauce a lo otro marginado, encapsulado en cuartos miserables como los indios de la pensión de la costa o la habitación del niño de la mina, o atado a un árbol como la niña doble; lo proteico que reúne, con parecida fascinación, la conciencia y su reflejo idealizado o rechazado, lo otro marginal o lo otro deslumbrante. De esta compleja exploración nacerá la escritura, con las palabras que "en su ir y venir de la vida a la muerte, de la muerte a la vida, van fijándose y llenando su primera página" (Riesco, 1994: 236).

Conclusiones

En *El pez de oro*, las transformaciones míticas andinas y clásicas confluyen para definir un mundo y un sujeto ligados a lo múltiple, a la animalidad perdida, a lo material; pero otra dimensión de la tradición clásica, la platónica, activa el debate sobre la separación entre cuerpo y espíritu y discute la predominancia del logos. En *Cuentos del Ande y la neblina*, las formas y sus transformaciones hablan de la complejidad de la belleza y de la armonía en la que confluyen las diferentes estéticas, y el debate asoma al defender la posibilidad andina de no desligar belleza y vida de la materia sagrada. En *Ximena de dos caminos*, las transformaciones míticas permiten definir una historia de formación en la que se asume al otro, y en la que la conversión en diferentes seres activa la rebeldía, la autodefinición y sobre todo la creación de un espacio interior donde tiene cabida lo propio y lo otro, y que será el germen de la futura escritura de la protagonista.

BIBLIOGRAFÍA

BALLÓN AGUIRRE, Enrique (1995), "Identidad y alteridad en un motivo etnoliterario amerindio e indoeuropeo: La doncella fecundada", *Revista andina*, 13, 1, pp. 43-102.

CAMPBELL, Joseph (2012), *Imagen del mito*. Girona, Atalanta.

CHURATA, Gamaliel (2012), *El pez de oro*. Helena Usandizaga, editora. Madrid, Cátedra.

CHURATA, Gamaliel (1971), "El pez de oro, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible", conferencia en el cine "Puno" de esa ciudad, 30 de enero de 1965, en *Antología y valoración*. Lima, Instituto Puneño de Cultura, pp. 13-36.

CHURATA, Gamaliel (2006) "Dialéctica del realismo psíquico", segunda conferencia dada por Churata en Puno, en febrero de 1965, en Ayala, José Luis, y Badini, Riccardo, *Simbología de El Pez de Oro*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Consultado en: <http://sol-negro.blogspot.com.es/2007/08/dialctica-del-realismo-psquico-por.html> (25/02/2015).

LEZAMA LIMA, José (1993), *La expresión americana*. México, FCE.

MILLONES, Luis y Tomoeda, Hiroyasu (2004), "Las sirenas de Sarhua", *Letras*, LXXV, 107-108, pp. 15-31.

PLATÓN (2007), "Fedro", en *Diálogos (Fedón. Banquete. Fedro)*, Francisco Lisi (ed.); C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo, traductores y anotadores. Barcelona, Círculo de Lectores / Editorial Gredos, pp. 1-112.

RIESCO, Laura (1994), *Ximena de dos caminos*. Lima, Peisa.

RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo (2008), *Cuentos del Ande y la neblina (1964-2008)*. Lima, Santillana.

ROYO HERNÁNDEZ, Simón (2012), "Breve esbozo del concepto de alma y de la inmortalidad en la historia de la filosofía (y de la teología)". Consultado en: <http://www.lacavernadeplaton.com/histofilobis/almacuerpo1112.htm> (25/02/2015).

TAYLOR, Gerald (ed.) (1987), *Manuscrito de Huarochiri. Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII. Lima, Instituto de Estudios Peruanos/Instituto Francés de Estudios Andinos.

TRÍAS, Eugenio (2007). *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Madrid, Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores.

USANDIZAGA, Helena (2006), "Irradiación semántica de los mitos andinos en El Pez de Oro, de Gamaliel Churata", en Helena Usandizaga (ed.), *La palabra recuperada*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 145-180.

USANDIZAGA, Helena (2013a), "Inkarrí", en *Palimpsestos de la antigua palabra. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*, Helena Usandizaga, editora. Oxford, Peter Lang, pp. 317-326.

USANDIZAGA, Helena (2013b), "Mitos andinos en El pez de oro, de Gamaliel Churata", en José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 281-300.

USANDIZAGA, Helena (2015a), "Ximena de dos caminos, de Laura Riesco: la búsqueda del yo y de lo otro", en Usandizaga, Helena y Beatriz Ferrús (eds.), *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*. Oxford, Peter Lang, pp. 27-53.

USANDIZAGA, Helena (2015b), "Ejes chamánicos transandinos: una lectura de El Pez de Oro, de Gamaliel Churata", en *Revista Iberoamericana*, LXXXI/253, Octubre-Diciembre, pp. 1025-1042.

USANDIZAGA, Helena (en prensa), "Leyendo El Pez de Oro: Metamorfosis míticas y pensamiento filosófico", en Elizabeth Monasterios y Mauro Mamani (eds.), *Gamaliel Churata*, Pittsburgh, IIILI.

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

Mito y resistencia en la obra de Gamaliel Churata

Myth and Resistance in the Work of Gamaliel Churata

Paola Mancosu
Univesità degli Studi di Cagliari (Italia)
pamancosu@gmail.com

Resumen: el presente texto indaga cómo, en la obra del escritor peruano Gamaliel Churata (1897-1969), el mito se vuelve una forma de resistencia activa frente a las vejaciones y expoliaciones originadas en el periodo colonial y todavía vigentes, bajo diferentes formas, en su contemporaneidad. En particular, se analizará la recodificación realizada por el autor de dos figuras simbólicas, el *kharisiri* y el *Wawaku*; reelaboración mítico-literaria del despotismo, de la "alteridad" en sus aspectos cambiantes. Estas figuras puestas en relación por Churata, en *El pez de oro* (1957), se convierten en metáforas políticas frente a la injerencia de los procesos de colonización.
Palabras clave: *Kharisiri*, Gamaliel Churata, *El pez de oro*, *Wawaku*, Andes

Abstract: This text investigates how, in the work of the Peruvian writer Gamaliel Churata (1897-1969), the myth becomes a form of active resistance against the vexations and spoliation originated in the colonial period and still in force, in different forms, in its contemporaneity. In particular, I will analyze the recoding done by the author of two symbolic figures, the *kharisiri* and the *Wawaku*, a mythical-literary reworking of despotism, of "alterity" in its changing aspects. These figures are related by Churata in *El pez de oro* (1957), and can be considered as political metaphors against the processes of colonization.
Keywords: *Kharisiri*, Gamaliel Churata, *El pez de oro*, *Wawaku*, Andes

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 51-62
DOI: http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.599

Recibido:14/11/2018
Aprobado: 25/12/2018

El escritor Gamaliel Churata (1897-1969) es actualmente una figura central en la literatura peruana y latinoamericana.[1] Su obra más conocida, *El pez de oro* (1957), ha sido considerada por Cornejo Polar, en *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), ejemplo del "mejor indigenismo". Situada en línea con la narrativa de José María Arguedas y Ciro Alegría, el crítico afirma que *El pez de oro* consigue "incorporar a su textualidad concreta un diálogo con contenidos de conciencia y formas artísticas de raíz indígena" (1989: 140). El substrato andino no se emplea como un componente inerte y ahistórico, sino como forma dinámica capaz de dialogar con la contemporaneidad. En *El pez de oro*, en definitiva, "se mezclan y confunden mitos aymaras y filosofías occidentales, apelaciones sagradas y denuncias políticas, ensayo, poesía y relato" (Cornejo Polar, 1989: 140). La realidad indígena, en efecto, se entrelaza con un proyecto que es la vez estético, ontológico y político, dirigido a contrarrestar un poder que, en un contexto marcado por la situación (post)colonial como es el peruano, continúa recreando profundas desigualdades, no sólo en las estructuras sociales, sino también "en las formas de significación simbólica del mundo" (Coello y Mateo, 2016: 16). El mito se vuelve, entonces, imprescindible para reflexionar sobre la realidad social y trasmitir una memoria histórica anticolonial. La dimensión mítica deviene una forma de resistencia entendida "como una reacción conscientemente organizada frente al colonizador" (162). Según la lectura churatiana, no se trata de defender una supuesta pureza cultural prehispánica, sino de reivindicar un tiempo y una memoria colectiva que se reactualiza en el presente precisamente gracias al mito y que permite entender las contradicciones sociales actuales. Una visión que desafía, en primer lugar, la linealidad temporal, ya que la dimensión mítica confluye en el presente. En palabras de Churata:

> Es que América antes que fruto debe saberse raíz. Antes que al Porvenir su deber es mirar al Pasado: pulsarse a sí misma; sin que le acochinen gollerías como ésa de su infantilidad. No hay universos infantiles, fuera —lo que siendo abstruso enseñan los sabios— del orbe galáctico. Gran poeta desvertebrado, dijo: "Toda juventud es sólo una vejez que se renueva". Sabía por qué lo decía, pues murió viejo, y en viejo se supo joven y viejo, intemporal. Y eso no es paradoja; que en este punto del fenomenismo cósmico no hay juventud ni vejez en nada ni en nadie. Necesariamente, el hombre de hoy es el de ayer. (Churata, 2012: 185).

En segundo lugar, el mito no conlleva ningún tipo de regresión a una supuesta edad primigenia. Reconocer el pasado indígena implica un rescate de los relatos míticos (Ventura, 2015: 62). Además, hay que precisar que Churata plantea una superación de la distinción entre mito e historia, ya que la dimensión

[1] Como destaca Moraña, "recién desde la década de los años 60 *El pez de oro*, publicado tardíamente en 1957, empezaría a ser reconocido también en Perú como un texto inclasificable y de oscura belleza que rompe los ordenamientos canónicos y en el que se comienza a intuir un mensaje cifrado de innegable riqueza conceptual" (Moraña, 2015: 70). Hasta los años 90 son escasos los estudios críticos en Perú sobre la obra de Churata (Moraña, 2015: 71). La intensificación de los trabajos, a partir de esta década, probablemente se debe a la republicación de *El pez de oro: retablos del Laykhakuy* en 1987.

mítica no es subordinada a la narración histórica, esta última concebida como la verdadera fuente de autoridad por la tradición historiográfica occidental. De acuerdo con el autor el (*mythos*) —entendido también en relación con su etimología griega, es decir, “palabra”, “relato en su acepción fabulosa” (Trocchi, 2002: 144)— ha sido subalternizado con respecto a la escritura: “el mundo de la letra, o de mentalidad letrada, no ha sabido descifrar sus caligrafías, juzgándoles livianamente fruto de una imaginación pueril” (Churata, 2010: 696). Del mismo modo que Europa se ha construido a nivel identitario, fundamentando sus orígenes histórico-culturales en el mito griego, América, sostiene Churata, debería refundarse sobre la base de sus propios mitos. De acuerdo con Monasterios, el escritor “desautoriza la tesis eurocéntrica de la infantilidad de América y la hegemonía de la linealidad histórica con que la Europa occidental daba cuenta de procesos culturales no occidentales” (Monasterios, 2015: 300-301). No se trata de una memoria de lo que fue, sino de un rescate de lo que sigue siendo en el presente: “ser, pues, es estar. Y así historia es lo que está, y hoy” (Churata, 2012: 347).

Ahora bien, las representaciones de los mitos andinos en la obra churatiana han sido ampliamente estudiadas por la crítica (Usandizaga, 2006, 2012; Bosshard, 2007; Hernando Marsal, 2013; Monasterios, 2015; Moraña, 2015). Su reescritura, a menudo, se convierte en una herramienta indispensable para despertar una conciencia identitaria activada a través de un pasado que incluye también la dimensión mítica, oscurecido por las narraciones históricas oficiales y marginado por la cultura hegemónica. Este trabajo se propone mostrar cómo el mito, refuncionalizado (Trocchi, 2002: 151), se vuelve herramienta para la toma de conciencia de las desigualdades socio-simbólicas y culturales, a partir del análisis de algunas figuras que, como ha mostrado Usandizaga, son resignificadas y recreadas en *El pez de oro* (Usandizaga, 2012). Los mitos se convierten en formas de conciencia histórica fundamentales en el proceso de legitimación del legado indígena llevado a cabo por el autor. Se trata de un proceso esencial para reformular una idea de nación heterogénea. Los mitos empleados remiten a prácticas culturales dinámicas que, en la obra de Churata, devienen metáforas políticas descolonizadoras. Este texto analiza los mecanismos a través de los cuales Churata recodifica dos representaciones simbólicas, el *kharisiri* y el Wawaku, esta última reelaboración mítico-literaria del despotismo. El autor establece, en *El pez de oro*, una analogía entre estas dos figuras, convirtiéndolas en metáforas políticas de resistencia activa frente a la injerencia de los procesos de colonización.

Hacia una definición churatiana del *kharisiri*

No sería inusual que un viajero solitario recibiera por algún poblador quechua o aymara la recomendación de no ir por caminos aislados. El encuentro con el *kharisiri* sería, sin duda, poco recomendable también en la actualidad. La representación de esta figura, que se remonta a la época colonial, ha ido modificándose a lo largo del tiempo y en relación con los diferentes contextos socio-culturales del altiplano andino, adquiriendo diferentes nombres como *pishtako*, *nakaq* (Wachtel, 1997: 67) o *lik’ichiri* (Rivière, 1991). El siniestro

personaje provoca el sueño en sus víctimas, generalmente con una campanilla, para sacarles la grasa o la sangre del cuerpo, hasta causarles su enfermedad y muerte. Su identidad tradicionalmente se ha asociado con la de un sacerdote, en general, de aspecto fantasmal. Sin embargo, según las versiones más modernas, la acusación de ser un potencial *kharisiri* podría recaer también sobre el personal médico que trabaja en las comunidades o sobre un representante local del Estado (Fernández Juárez, 2006). Incluso podría sospecharse de una persona común, sea ésta hombre o mujer (Spedding, 2005). Hoy en día su aspecto ya no difiere del de su posible víctima, así como los procesos de modernización ya no le atribuyen el uso de una 'maquinita', sino de jeringas, máquinas grabadoras o cámaras fotográficas. Empero, su identidad sigue siendo cambiante, ya que entre los atributos que lo caracterizan destaca su capacidad de transformarse en animal. En un sentido más amplio, representaría una forma de otredad externa, y en la actualidad también interna a la comunidad (Branca, 2018). Como ha observado Wachtel, este personaje estaría vinculado con el impacto colonial y con la imposición de una alteridad otra, mientras que el robo de la grasa se podría relacionar con las expoliaciones territoriales y culturales que, aún después de la época colonial, siguen vigentes bajo otras dinámicas y a través de jerarquías de poder intrínsecas en la estructura de las sociedades andinas (Rivière, 1991; Wachtel, 1997; Canessa, 2000). El *kharisiri* no sólo se describe en los informes etnográficos, sino también se reelabora en formas literarias, como es el caso de Gamaliel Churata. En su obra póstuma *Resurrección de los muertos* (2010), define el *kharisiri* de este modo:

> El *Kharisiri*, Duende barbón y frailes francisco, tipología igualmente de la Colonia, creación […], del indio en la etapa, vigente aún, de la resistencia frente al dominador y sus secuelas mestizas y criollas. Ambula en los tramontanos por haldas solitarias de la montaña, fraile esquelético y barbudo, y al topar viandante aborigen, le sume en sueño cataléptico, durante el cual le extraerá el unto del hígado, determinando ictericia aguda que, presto, cargará con él a la sepultura. (Churata, 2010: 820)

Se trata de una instantánea de este personaje que se sitúa en línea con los informes etnográficos de los años 50 y 60 que lo representaban como un ser espectral, tradicionalmente un sacerdote, que vagaba por la noche y que con su campanilla hacía dormir a su víctima, quitándole la grasa del costado y haciéndola enfermar. La grasa se emplearía para untar objetos religiosos (velas, campanas) o, según versiones más modernas, las maquinarias de los ferrocarriles, como recordaba también José María Arguedas (2012: 142). Además, se podría utilizar para realizar cosméticos para los 'mestizos' y los 'blancos' de las ciudades. Del mismo modo, Churata lo describe como un fraile franciscano barbudo, que aparece durante las horas del atardecer, en lugares solitarios, y que induce el sueño de su víctima para extraerle la grasa del costado derecho, del hígado, causando una grave afección mortal. Hay que señalar que Churata destaca, además, que se trata de una representación indígena de resistencia cultural activa frente al "dominador" y en contra de "sus secuelas mestizas y criollas", es decir, en contra de las vejaciones vigentes en el presente

narrado por el escritor. Según su lectura, el *kharisiri* sería un personaje que encarna la imposición del dominio colonial y su recreación, en su interseccionalidad de clase y 'raza', y no es un caso que Churata especifique que la víctima podría ser un "viandante aborigen". La grasa humana de los pobladores andinos servía, en efecto, según las narraciones documentadas desde las fuentes coloniales, para untar objetos religiosos empleados por el sacerdote en las ceremonias (Wachtel, 1997: 69).

El autor apela a un rescate de la tradición oral andina, indispensable para legitimar la herencia cultural indígena en el proceso de reivindicación identitaria americana. Churata subraya la trascendencia de la literatura oral, en cuanto "ciencia hablada";[2] los mitos se entienden como "simbolografías de hechos históricos [...] entorno a la muerte y a la generación" identitaria colectiva (Churata, 2010: 211). Cabe destacar, en este sentido, la reivindicación churatiana de la necesidad de reapropiarse de una herencia cultural e histórica que pese a la imposición colonial, no ha muerto. A través de la resemantización de símbolos que remiten al horizonte cultural andino es posible "crear anclajes temporales y espaciales a la identidad, permitiéndole a ésta el control sobre el pasado y la legitimación de su existencia" (Zapata, 2007: 180). De acuerdo con este enfoque socio-político, se puede construir una analogía entre el concepto de "pérdida" de la identidad colectiva, derivado de la imposición colonial, y la actuación del *kharisiri*, que extrae la grasa, provocando el "susto" en sus víctimas y, como consecuencia, la pérdida de su *ajayu*,[3] es decir, uno de los componentes anímicos de la persona aymara (Burman, 2011). La enfermedad social conocida en las zonas altiplánicas como "susto", causada por un fuerte espanto, puede determinar, en los casos más graves, la muerte de las personas afectadas. Al pasar de un nivel individual a uno colectivo, no parece ser una coincidencia que una de las últimas secciones del capítulo "Morir de América" de *El pez de oro* se titule precisamente "La Batalla del Espanto", en que el Pez de Oro y el Puma de Oro luchan contra el Wawaku, figura cambiante que encarna metafóricamente la imposición colonial y que se asocia a la imagen del *kharisiri*, ambos símbolos que reenvían a una dimensión mítica fundamental para entender las contradicciones sociales y despertar una conciencia histórica colectiva (Mancosu, 2017a).

Como afirma Bosshard, Churata recrea bajo las aguas del lago Titikaka un reino que podría simbolizar "las estructuras de un Estado indoamericano" (2010: 80), conformado por los *Challwas*, los peces del lago que acogen el Puma de Oro y el Pez de Oro, personajes a los que se asigna el control del Estado en cuanto representantes del Tawantinsuyo. El tiempo mítico permite entender el presente, ofreciendo la posibilidad de proponer "un Estado andino renovado" (Hernando Marsal, 2013: 303). "Todo cambio exige permanencia",

---

[2] "Los americanos no tenemos literatura, filosofía, derecho de gentes, derecho público, que no sean los contenidos en los idiomas vernáculos, ninguna literatura escrita y sólo leyendas en literatura vocal, ciencia hablada, que se guardaron mediante wayrurus, chispas de oro, khachinas de ónix, encantadora simbología y nemotecnia que empleaban los harawikus para representar sus epopeyas en los grandes días cívicos del Inkario y conservar así las creaciones específicamente literarias —bobez aparte—, en que no fue raquítico el ingenio de sus poetas y filósofos" (Churata, 2012: 153).

[3] En la actual grafía aymara, 'ajayu'; en la grafía empleada por Churata, 'ahayu'.

escribe Churata, “y sólo cambia lo que es en sí incambiable. He aquí que el Pasado, pues es lo permanente, será capaz de cambio, sin que por ello al cambiar sea el cambiado” (Churata, 2012: 861). En la Batalla del Espanto participan el Khori-Challwa, cuya figura representa “el alma del Tawantinsuyu” (Churata, 1971: 34), y su padre, el Puma de Oro, “símbolo del hombre matriarcal” (1971: 14), es decir, símbolo de una sociedad matriarcal preincaica como fue la tiwanakota, según la visión de Churata. Se trata de dos figuras centrales en el mito andino recreado por el autor, a través del cual sería posible reconstruir una conciencia americana: “Así como el mito griego es el alma mater de la naturaleza europea, el mito inkásiko debe serlo de una América dueña de sus entrañas y de su voluntad” (Churata, 1971: 34). En la conferencia dictada en 1966 Churata, refiriéndose a *El pez de oro*, escribe lo siguiente: “Mi libro no es sino una exaltación de dos símbolos: el Khoripuma, que es el animal-hombre, y el pez de oro […]. Estos dos símbolos se enfrentan para abatir al Guaguacu. El Guaguacu es la deidad de la pestilencia y de los cenegales del Titicaca, es el representativo de la esclavitud y de la muerte” (Churata, 1988: 63). Como afirma Usandizaga, el mito del Pez de oro, nacido de la unión del Puma con una Sirena del lago Titikaka, se configura como un mito literario en que se reescriben, sobre todo, “una serie de elementos del sistema mítico andino, antiguos y reales” (Usandizaga, 2006: 147). En el caso de la representación de las figuras simbólicas del Pez de oro, así como del Puma, como han demostrado Bosshard (2007) y Usandizaga (2006, 2012), se reelaboran narrativamente diferentes motivos de la tradición oral andina. El mito se refuncionaliza, para decirlo con Trocchi, y adquiere un carácter polisémico “en sus continuas intersecciones con la historia cultural que lo ‘reescribe’ y le otorga una nueva funcionalidad” (Trocchi, 2002: 151). En el caso de la creación literaria del Wawaku intervienen diferentes elementos reconducibles al horizonte cultural andino. “Procedamos”, entonces, como dice el mismo Khori-Puma, “a la disección del Wawaku. ¿Qué es el Wawaku?” (Churata, 2012: 913).

“El wawaku es un kharisiri”

Como sugiere uno de los protagonistas, el Khori-Puma, el Wawaku es “el Despotismo que nos amenaza con el *ricorsi*”,[4] o “una pesadilla convertida en problema para el Estado” (Churata, 2012: 913), como replica el Pez de oro. Un símbolo del regenerarse de ese “conjunto de contradicciones diacrónicas” (Rivera Cusicanqui, 2010: 37) derivadas de la colonización que continúan caracterizando, en un nivel sincrónico, las estructuras sociales y estatales. En el capítulo “Morir de América”, el Wawaku se describe inicialmente como un “espíritu maléfico”, camaleónico, que se mimetiza entre el barro de las profundidades del lago Titikaka. Este monstruo, bautizado por el pueblo como “Wawaku”, avanza como una sombra maligna, amenazando el equilibrio del

[4] La palabra “ricorsi” en el original está en negrita.

Estado,[5] construido bajo las aguas del Titikaka, cuya estabilidad, sobre todo, es garantizada por la reciente llegada del Khori-Puma y del Khori-Challwa. Se propone una organización estatal, como afirma Hernando Marsal, que podría remitir al buen gobierno de Guamán Poma de Ayala, fundada en la re-elaboración y actualización de estructuras andinas prehispánicas, como es el caso del sistema comunitario del *ayllu* (Hernando Marsal, 2013: 303).[6] Si el mito del Pez de oro se interpreta "como proceso de tránsito de un estado prehistórico y matriarcal simbolizado por el Khori-Puma [...] hacia la alta cultura incaica que manifiesta en el Pez de oro" (Bosshard, 2007: 534), los dos personajes se enfrentan al Wawaku, en cuanto figura que marca la sucesiva desestructuración del imperio incaico (Wachtel, 1976), es decir, el comienzo de la época colonial. De acuerdo con Hernando Marsal, "la modernidad del mito del Wawaku se debe a la dimensión histórica, psicológica y política que presenta: el miedo adquiere su condición monstruosa con la intervención europea en América y la inversión catastrófica (*pachakuti*) del mundo andino" (Hernando Marsal, 2013: 305).

En un principio, las noticias que se reciben sobre el Wawaku son imprecisas. La llegada de ese "otro", que está más allá de las fronteras de lo conocido, remite a la invasión de los conquistadores, denominados en época colonial como *yaqha*, es decir, "lo ajeno" (Burman, 2011: 49). Es "la presencia del terror" que, a menudo, se ha ido aceptando socialmente como "mal necesario" o "freno para la delincuencia" (Churata, 2012: 839). El miedo es concebido como constructo social, ya que, como recalca el autor, "no es de generación espontánea" (2012: 912). A medida que va avanzando la narración, las noticias que circulan entre el pueblo devienen cada vez más insistentes; el peligro es inminente. El Wawaku incumbe como "una sombra" (2012: 914), como un "siniestro fantasma" (2012: 919). Sólo llegan sus bramidos y los testimonios que atestiguan haber visto la "figura del espanto" (2012: 917). El *in crescendo* del "susto", que se va apoderando de la población, obliga a los gobernantes a enfrentarse al problema, ya que fingir su inexistencia no representaría una solución posible. El Khori-Puma, más cauteloso, sostiene que no hay pruebas concretas de su presencia, mientras que el Khori-Challwa afirma su realidad porque el pueblo "le siente" (2012: 912).[7] El Wawaku es "una enfermedad de la vida" (2012: 914), una "animación simbólica de la

---

[5] Como destaca Bosshard, la asamblea de los sabios responsable de la conservación de las estructuras prehispánicas, es decir, la Ulaka del "reino" lacustre que es imagen de un nuevo Estado democrático, se referiría al Parlamento de los ancianos y sabios de la Escuela Ayllu Warisata (Bosshard, 2010: 80).

[6] "La política del miedo en *El pez de oro* de Gamaliel Churata" (Hernando Marsal, 2013) es el único trabajo escrito hasta ahora totalmente dedicado a la figura del Wawaku. A partir de las reflexiones de Hobbes sobre el miedo, concebido como instrumento político de control del Estado moderno, Hernando Marsal analiza la figura del monstruo como encarnación del miedo y de la muerte, al ponerla en conexión con las jerarquías de poder y de subalternización que afligen la sociedad y la cultura andina.

[7] En la sección titulada ¡El Wawaku! ¡El Wawaku!, en un diálogo entre el Khori-Puma y el Khori-Challwa, éste último afirma: "No creo sensata, oh, Khori-Puma […], la despectiva actitud con que miramos en qué medida alcanzan proporciones fantasmales el terror y la realidad del Wawaku. Carecemos ciertamente de signos objetivos que acrediten su presencia. Pero el pueblo le siente. Nuestro deber es afrontarle sin vacilaciones" (Churata, 2012: 912).

muerte" (2012: 840). El espanto social provocado por el monstruo ha ido enfermando la identidad colectiva y, por extensión, ha comportado la parálisis de una multiplicidad de aspectos, como por ejemplo, el conocimiento, el pensamiento, el lenguaje (Burman, 2011: 119). Como afirma el Khori-Puma: "Los pueblos sufren intoxicaciones que deben reabsorberse" (Churata, 2012: 912).

El Wawaku simboliza un miedo difuso que ha ido interrumpiendo o amenazando la relación con los antepasados o con los seres que habitan la Pachamama:

> El Wawaku es el monstruo del complejo. No nacido en el Titikaka, es en el Titikaka el que la vida quita a cuanto toca con mal humor. Sometió al Anchancho, al Achachila, al Huturi, al Haipuñi; arrojó del Lago al Supay; al Aukhakhallu le obliga a ocultarse en alguna cueva de las montañas, en fin. Ni el mal permite si no suyo. Bien que conviene ya te acuerdes que destruyó el Imperio de los viejos Khori-Pumas, reinando el Emperador que hoy le gobierna, pese a la siniestra amenaza. (Churata, 2012: 924)[8]

La metáfora mítico-política de la colonización del imaginario sugiere la suplantación de todo un complejo de entidades que van desapareciendo, al ser oscurecidas por la sombra del Wawaku. Además, si la mayoría de los seres andinos como el Achachila, el Anchancho o el Supay se configuran como ambiguos, el Wawaku nunca llega a adquirir una connotación positiva, pues es una representación del espanto causado por el despotismo que se impuso en las diferentes épocas históricas y que, en época colonial, adquirió una dimensión totalizadora hasta entonces desconocida. Si por un lado dicha personificación de "lo ajeno", en tanto no pertenece al Titikaka, se configura como recreación mítica literaria creada por el autor (Hernando Marsal, 2013: 303), por el otro, hay que subrayar que su elaboración remite al espacio cultural andino. Asimismo, se afirma que "el Wawaku es un Kharisiri que ha inventado nuestra cobardía; y no más…" (Churata, 2012: 919). Cabe preguntarse el por qué de la vinculación entre los dos seres. La asociación se explica por una de las características mayormente atribuida al *kharisiri*, es decir, el quitar la grasa de los seres humanos. De ese modo, como el *kharisiri* succiona uno de los elementos vitales (Canessa, 2000), el Wawaku, en palabras del autor, arranca "de raíz el alma de nuestro pueblo" (Churata, 2012: 952). Ambas figuras coinciden, por una parte, en aludir a la enfermedad social del "susto" y, por otra, en representar la "otredad" que se insinúa dentro del cuerpo de las personas y, por extensión, de la sociedad.

El Wawaku tiene el poder de la ubicuidad y, con sus múltiples formas, causa la locura de los balseros que se lanzan al agua ahogándose, sobre todo,

---

[8] Según las definiciones de Churata: "Anchancho. Ay. Variante del Duende indio, o alma del difunto"; "Achachi-Hila. Ay., o Achachila. Jefe viejo o acaso que rige desde el pasado"; "Huturi. Ay.-Kh. Mito ígneo y ofídico del Tititkaka"; Aukhakhallu. Kh. Duende. Diablejo."; "Supaya. Kh., lo mismo Supay, Hib. Supayita, Supayis, el diablo o los endiablados" (Churata, 2012: 978, 977, 985, 979, 1000). El Haipuñi, quien no se halla en el glosario de *El pez de oro*, también es un ser que pertenece al *manqha pacha*, el mundo de abajo y de adentro.

cuando son fascinados por sus semblanzas femeninas de "hermosura sobrehumana" (Churata, 2012: 925), que remiten claramente a la imagen de la sirena. Asimismo, puede ser "una estrella que mana sangre" (Churata, 2012: 925), caracterización que podría renviar al *antawalla* que, según la literatura etnográfica andinista, podría ser un ser maligno normalmente descrito con una cola de fuego o como una estrella fugaz, que puede adquirir múltiples formas causando el "susto" en sus víctimas (Arnold, 2004: 123; van den Berg, 1985: 86; Branca, 2017). Se trataría de una figura nocturna que habita lugares húmedos (Fernández Juárez, 2002: 162) o aislados que puede "penetrar en el desprevenido enfermándole y llevándole a la locura" (Cossíos, 2008: 20).

Además, el Wawaku puede adquirir forma de un "pececito dorado, muy semejante al Khono, de escama recia, que para succionarles la miel merodea entre las shakhas" (Churata, 2012: 925), imagen que refuerza la genealogía mítica del Pez de Oro, que lo ve nieto del Wawaku. A medida que "La Batalla del Espanto" llega a su conclusión, la figura del monstruo se concreta, y su representación se vuelve más detallada. Primero, se le llama "el barbudo" (2012: 925), con clara asociación con los conquistadores. Después, se le describe como una bestia cuellicorta y antropomórfica con "dedos, que entre uno y el otro, perdían las membradas del palmípedo" y con cuerpo "velludo, con la verdosa color del animal marino" (Churata, 2012: 954). Su cabeza es microcéfala, tiene "ojos pequeñitos y estólidos", "regresivo prognatismo", "jetas de místico", "frente espantadiza y apretada", "nariz eurásica", "hirsuta pelambre" y "erizadas barbazas" (Churata, 2012: 954). En línea con dichas características, y como se ha propuesto en otra ocasión (Mancosu, 2017a: 46), la portada de la edición Canata de *El pez de oro* (1957) puede refigurar uno de los momentos finales de "La Batalla del Espanto", cuando el Wawaku, representado en el centro de la ilustración, está luchando contra el Puma de oro, el Pez de oro y el ejército de los peces del Lago.

Las historias sobre el monstruo son numerosas, como dice el autor cuando escribe "hablamos, finalmente, del Wawaku. Un cuentito de achachi-guagua, niña querida" (Churata, 2012: 924). Entre los cuentos más conocidos, "que gustan tanto a los Suchis" (2012: 925), se halla la triste historia de la Sirena, engendrada en una orgía por el Wawaku, su padre, llamada la "Princesa-Imilla", una "tierna muchacha era granito de perfume que todos olían en el lago por muy lejos que estuviesen" (2012: 926). Para prohibir el amor entre la Sirena y el Khori-Puma, el malévolo tirano la encarceló en un "palacio" perdido "por adentro los barros del lago" (2012: 927) y asesinó a su amado. Enloquecida, la Sirena del Titikaka dio a la luz el Pez de oro. Como afirma Usandizaga, "la muerte previa del Khori-Challwa, sugerida de nuevo en esta versión, y el profetizado aniquilamiento del reino por parte del Wawaku, llevan a este relato a una regeneración" (Usandizaga, 2006: 156). De acuerdo con la tradición mítica andina, piénsese por ejemplo en el mito de Inkarrí, se anuncia repetidamente el inminente rescate colectivo representado por la vuelta del Pez de oro, tras su muerte, que vencerá el Wawaku, cuando se dice, por ejemplo, "pero está pronosticado […] que EL PEZ DE ORO, nacido de su sangre, dará fin a sus crueldades", o bien, cuando se lee que "está dicho que cuando el morillo de la mala Bestia sea quebrantado, EL PEZ DE ORO se

agitará de nuevo; y nuevamente oiremos su trino" (Churata, 2012: 930). Una dimensión mítica que, como afirma Monasterios, no adquiere una perspectiva mesiánica, sino que resuena como "una convocatoria a la 'gran rebelión' (Monasterios, 2015: 271). El mito se vuelve herramienta para pensar en un rescate social y derrumbar el poder constituido. A este propósito es significativa la "Arenga del Inka":

> Soldados de la Patria: el enemigo, que hizo de las cadenas de nuestro pueblo, la necesidad de su existencia, avanza, ciego y enloquecido, con el siniestro designio de borrar de la faz del planeta cuanto ha bautizado libre el derecho a la vida: y es su carnicero y necio propósito arrancar de raíz el alma de nuestro glorioso pueblo […] no ya saber que sois capaces de levantaros mil veces muertos para castigar su injusta y satánica soberbia; no que sienta en las tenebrosas infamias de su sangre que la vuestra es sangre de libres. (Churata, 2012: 952-953)

La Batalla del Espanto se concluye con la victoria del Pez de oro que, aunque sacrificando su vida, consigue matar al tirano. Su muerte, empero, se anula en las palabras finales que de inmediato recuerdan al lector, que "aquél no fue morir de América, niña querida" (2012: 961). La dimensión mítica sugiere, de este modo, la esperanza de un cambio inminente.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, José María (2012), "Folklore del Valle del Mantaro. Provincias de Jauja y Concepción", en Arguedas, José María (antol.), *Obras Completas, VIII*. Lima, Editorial Horizonte, pp. 15-235.

ARNOLD, Simón Pedro (2004), *Ritualidad y cambios: el caso aymara*. Puno, IDEA/CEP.

BOSSHARD, Marco Thomas (2007), "Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, pp. 515–539. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2007.5356>.

BOSSHARD, Marco Thomas (2010), "Warisata en el arte, la literatura y la política boliviana", *Revista de Estudios Bolivianos*, vol. 15-17, pp. 64–90.

BRANCA, Domenico (2017), *Identidad aymara en el Perú. Nación, vivencia y narración*. Lima, Editorial Horizonte.

BRANCA, Domenico (2018), "De fantasma a vecino. El *kharisiri* y la noción de humanidad en los Andes aymara peruanos", *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 13, n° 2, pp. 275-295.

BURMAN, Anders (2011), *Descolonización aymara. Ritualidad y política (2006-2010)*. La Paz, Plural Editores.

CANESSA, Andrew (2000), "Fear and Loathing on the Kharisiri Trail: Alterity and Identity in the Andes", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 6, n.° 4, pp. 705–720. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-9655.00041>.

CHURATA, Gamaliel (1971), "*El pez de oro*, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible", en *Antología y valoración*. Lima, Instituto Puneño de Cultura, 13-36.

CHURATA, Gamaliel (1988), "Conferencia en la Universidad Federico Villareal", en Morote Gamboa, Godofredo (comp.), *Motivaciones del escritor. Arguedas, Alegría, Izquierdo Ríos, Churata*. Lima, Universidad Nacional Federico Villareal, pp. 59-67.

CHURATA, Gamaliel (2010), *Resurrección de los muertos / Alfabeto del incognoscible*. Badini, Riccardo (ed.). Lima, ANR.

CHURATA, Gamaliel (2012), *El pez de oro*. Usandizaga, Helena (ed.). Madrid, Cátedra.

COELLO DE LA ROSA, Alexandre y Josep Lluís MATEO (2016), *Elogio de la antropología histórica. Enfoques, métodos y aplicaciones al estudio del poder y del colonialismo*. Zaragoza, Editorial UOC.

CORNEJO POLAR, Antonio (1989), *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, CEP.

FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (2002), *Simbolismo ritual entre los aymaras: mesas y yatiris*. Tesis para optar al grado de Doctor. Universidad Complutense de Madrid.

FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (2006). "Kharisiris de agosto en el Altiplano aymara de Bolivia", *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, vol. 38, n.° 1, pp. 51-62. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562006000100006>.

HERNANDO MARSAL, Meritxell (2013), "La política del miedo en *El pez de oro* de Gamaliel Churata", en Rovira Soler, José Carlos; Valero Juan, Eva M. (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 301–310.

MANCOSU, Paola (2017a), "El 'ahayu' americano. Ontología y política en la literatura de Gamaliel Churata", *Casa de las Américas*, vol. 288 (julio-septiembre), pp. 38-51.

MANCOSU, Paola (2017b), "Introducción", en Mancosu, Paola (ed.), Churata, Gamaliel, *Khirkhilas de la sirena*. La Paz, Plural Editores, pp. 15-112.

MONASTERIOS, Elizabeth (2015), *La vanguardia plebeya del Titicaca. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. Puno, Universidad Nacional del Altiplano.

MORAÑA, Mabel (2015), 2015 *Churata postcolonial*. Lima, CELACP/Latinoamericana Editores.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010), *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones.

RIVIÈRE, Gilles (1991), "Lik`ichiri y kharisiri… A propósito de las representaciones del 'otro' en la sociedad aymara", *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 20, n.° 2, pp. 23-40.

SPEDDING, Alison (2005), "De kharisiris y kharsutas: epidemiología de la enfermedad de kharisiri", *Textos Antropológicos*, vol. 15, n.° 1, pp. 145-179.

TROCCHI, Anna (2002), "Temas y mitos literarios", Gnisci, Armando (ed.), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, pp. 129–69.

USANDIZAGA, Helena (2006), "Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro*, de Gamaliel Churata", en Usandizaga, Helena (ed.), *La palabra recuperada: mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana, pp. 145–180.

USANDIZAGA, Helena (2012), "Introducción", en Usandizaga, Helena (ed.), Churata, Gamaliel, *El pez de oro*. Madrid, Cátedra, pp. 11-117.

van den Berg, Hans (1985), *Diccionario religioso aymara*. Iquitos, CETA/IDEA.

VENTURA I OLLER, Montserrat (2015), "Un pasado que no pasa: Reflexiones amerindias", *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, vol. 20, n.º 2, pp. 53-65.

WACHTEL, Nathan (1976), *Los vencidos. Los indios de Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid, Alianza Editorial.

WACHTEL, Nathan (1997), *Dioses y vampiros. Regreso a Chipaya*. México, Fondo de Cultura Económica.

ZAPATA, Claudia (2007), "Memoria e historia. El proyecto de una identidad colectiva entre los aymaras de Chile". *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, vol. 39, n.° 2, pp. 171-183. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562007000200002>.

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

DESANGRAR. VIOLENCIA Y RELACIONES INTER-ÉTNICAS EN ALGUNOS RELATOS DE LA AMAZONÍA PERUANA

Bleeding. Violence and Interethnic Relationships in Some Peruvian Amazonian Tales

STEFANO PAU
UNIVERSITÀ DI CAGLIARI (Italia)
pau.stefano@ymail.com

Resumen: la región amazónica peruana es el escenario en el que vive y actúa una terrorífica figura que se conoce como sacacara, pelacara o sacaojos. Este personaje "mítico", percibido por los habitantes de la región como una realidad simbólica alternativa, tiene algunas características propias de su manera de obrar que lo conectan con el tigre negro o yanapuma, protagonista de otros cuentos de la tradición oral, cuya difusión se hizo más frecuente a partir de la época del llamado "boom" del caucho. En el artículo, a partir de algunos relatos orales y de algunas referencias de literatura escrita, se abordará el tema de la explotación y de las desequilibradas relaciones de poder entre poblaciones autóctonas y occidentales, sintetizadas en el paralelismo entre la extracción de la savia de los árboles de goma y la práctica del desangramiento, extraño modus occidendi del tigre negro.
Palabras clave: Amazonía peruana, pelacara, tigre negro, literatura oral, boom del caucho

Abstract: The Peruvian Amazon region is the scenery where a terrifying figure, known as *sacacara*, *pelacara* or *sacaojos*, lives and acts. This "mythical" character, perceived by the inhabitants of the region as an alternative symbolic reality, exhibits certain characteristics that connect him to the "black tiger" or *yanapuma*, protagonist of other tales of oral tradition, which spread more prevalently after the so-called "rubber boom" (between the last decades of the 19th century and the beginning of the 20th). In this article, through the analysis of some oral tales and some written literary sources, themes of exploitation and unbalanced power relationships between native and western populations will be exposed. These topics are synthesized in the parallelism between the rubber trees' sap extraction and the practice of bleeding, the black tiger's unusual killing method.
Keywords: Peruvian Amazon Region; Pelacara; Black Tiger; Oral Literature; Amazon Rubber Boom

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 63-73
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.616

Recibido: 26/01/2019
Aprobado: 09/04/2019

Introducción

En la Amazonía, como en otras partes del continente americano, desde los primeros momentos del contacto entre las poblaciones de ascendencia occidental y las autóctonas, la representación de la otredad ha sido plasmada según moldes de conocimiento que facilitaban su comprensión y sus descripciones (Todorov, 1982).

De esta manera, desde el punto de vista occidental y gracias a las palabras del fray Gaspar de Carvajal ([1542] 2007), recobró vida, por ejemplo, el mito griego de las Amazonas, una comunidad de mujeres guerreras supuestamente encontradas por la expedición de Francisco de Orellana y de las que, como es notorio, deriva el nombre del mayor río sudamericano.

Pero la otredad experimentada a raíz del contacto no se limita a los planos étnico y social, sino que se refleja también en el plano ontológico, en el que se registra frecuentemente una inestabilidad (Berjón y Cadenas, 2014) entre lo que es considerado como humano y lo que no. Esto se debe al hecho de que la realidad amazónica es altamente transformacional (Viveiros de Castro, 2004: 39), un espacio en el que humanos y (principalmente) animales interactúan frecuentemente, sin que exista una frontera bien definida entre ellos. Algunos seres amazónicos poseen, entonces, capacidades metamórficas, de manera parecida a los seres de las mitologías clásicas europeas.

En este texto, a partir de unos ejemplos procedentes de relatos orales recopilados durante el trabajo de campo realizado en la región de Loreto entre los años 2011 y 2013 y de algunas referencia de literatura escrita, trataré de enseñar cómo la presencia de algunos de estos seres está estrechamente conectada con el tema de la explotación y de las desequilibradas relaciones de poder entre poblaciones autóctonas y occidentales.

Objeto de análisis serán principalmente lo que se conoce como pelacara (o también: sacacara, sacamanteca, sacaojos, cortacabezas o mariluluera) y el tigre negro (*yana puma* —en quechua— o *yawara tsuni* —en kukama).

Pishtacos, pelacaras y *yanapumas* en el espacio amazónico

En los textos antropológicos de tema amazónico la presencia del pelacara y de los seres a este relacionados es relativamente reciente: las primeras referencias se encuentran en obras de los años 80 y, en algunos casos, aparece descrito por analogía con el más conocido *pishtaco* de la zona andina.

La presencia y el *modus operandi* de esta última figura, llamada también en la variante de quechua sureño *ñakaq* y *kharisiri* por los aymarahablantes (Ansión y Sifuentes 1989: 62), ha sido ampliamente documentada (Canessa, 2008; Morote Best, 2011 [1951]; Ansión, 1989; Ansión y Sifuentes, 1989; Degregori, 1989; Bellier y Hocquenghem, 1991). A partir de las crónicas de la conquista, se ha asociado frecuentemente a la presencia española (Molina en Ansión y Sifuentes, 1989: 69) y, en particular, a los religiosos católicos de la época colonial. Sin embargo, en los informes de la primera mitad del siglo XX es descrito principalmente como un espíritu o un alma y es sólo a partir de los años 50 que recobraría semblante humano (Branca, 2016).

Se trataría, en cualquier caso, de una entidad que actúa principalmente en la oscuridad de la noche y que, a menudo con el uso de aparatos tecnológicos desconocidos, ataca a sus víctimas y saca su unto, su grasa (o en algunos casos sangre u órganos), para los usos más diversos.

Bellier y Hocquenghem (1991: 52) sugieren que los rumores sobre la existencia del *pishtaco* hayan pasado de la zona andina a la amazónica a través del contacto y de los intercambios ocurridos entre comunidades de la familia tupí (en particular los omaguas) y poblaciones de lengua quechua en el norte de la Amazonía peruana (principalmente en las regiones surcadas por los ríos Amazonas y Napo). Su difusión se hizo mayor en la década del 60 y sobre todo en los años 1979 y 1980 para luego desaparecer. Las dos autoras finalmente subrayan que "En la región del Napo, el personaje del victimario es más frecuentemente llamado pela cara, el que pela la cara" (Bellier y Hocquenghem, 1991: 55).

Por su parte, justamente a comienzos de los años 80, Jaime Regan escribía:

> se cree que el blanco puede convertirse en pishtaco (sacamantecas) por la noche. Comen la grasa de le gente haciéndole enflaquecer. Últimamente por todo el departamento de Loreto se ha difundido el temor al pelacaras, hombre blanco que por la noche extrae la piel de la cara de los peruanos para pagar la deuda externa del país. Ambas creencias son expresiones simbólicas de una explotación que los pobladores sienten, pero cuyos mecanismos no comprenden plenamente. (1983: I, 185)

Fernando Santos Granero asevera también haber escuchado los primeros relatos sobre *pishtacos* en 1983, en el territorio yanesha de la Selva Central, donde se estaban completando los trabajos para la creación de una nueva carretera en el marco del llamado "Proyecto de desarrollo de la Selva Central" promovido por el presidente Fernando Belaúnde (Santos Granero, 1998: 136-137). En efecto, según el estudioso, los yanesha consideraban que estos seres malignos eran contratados por la empresa encargada de la obra y que las víctimas eran sepultadas en lugares estratégicos para que los trabajos de construcción pudieran avanzar (Santos Granero, 1998: 132).

También entre los asháninka los *pishtacos* eran bien conocidos por lo menos desde mediados de los años 70, cuando Gerald Weiss (1975: 292) los menciona como blancos que matan a nativos para extraer la grasa de sus cuerpos para el funcionamiento de automóviles y aviones.[1]

Como relata Peter Gow, los rumores sobre "pishtaco or sacacara" (Gow, 2001: 257) se difundieron también en las regiones surcadas por el Bajo Urubamba y el Camisea, zonas habitadas por los piro, quienes describieron a este personaje como a un enviado del gobierno que viajaba en barcos con motores rápidos y silenciosos y que robaba la cara y la grasa de la gente para emplearlas como combustible para los aviones. Gow, sobre la base de algunos

---

[1] Weiss cita en nota a William Farabee (1922: 38) quien relata un posible delito de un *pishtaco*, a pesar de no atribuirle ningún nombre específico. Según Farabee una familia machiguenga durante la época del caucho fue exterminada o capturada para ser vendida. Uno de los miembros de la familia fue "abierto" por un blanco que usó la grasa de su riñón para hacer velas.

testimonios, relaciona la difusión de este relato principalmente a la presencia del equipo de rodaje de la película *Fitzcarraldo* del director alemán Werner Herzog,[2] pero cita también un testimonio en el que aparecen referencias claras a los misioneros Adventistas, puesto que los sacacaras de Betania —donde justamente se encontraba una comunidad Adventista— entre otras cosas prohibían a los indígenas tomar *masato*[3] o comer sajinos (*Tayassu tajacu*) y huanganas (*Tayassu pecari*).

Pero, sobre todo, Gow sugiere que la difusión en áreas del espacio amazónico tan lejanas entre sí tuviese como eje irradiador la comunidad de Yarinacocha, base del centro de formación para maestros indígenas del Instituto Lingüístico de Verano (ILV),[4] donde se reunían estudiantes de distintas procedencia étnica y geográfica. En Yarinacocha, según uno de los más cercanos colaboradores piro del antropólogo escocés, los *gringos* tenían una casa llena de maquinarias y ahí era donde mataban a los indígenas y les robaban la piel para utilizarla en las operaciones de cirugía plástica (Gow, 2011: 266). En la interpretación de Gow, los indígenas percibieron entonces un cambio en la manera en la que los *gringos* del ILV se relacionaban con los y las indígenas: de posibles compañeros y compañeras pasaron a ser presas de caza.

Un cambio de perspectiva que corresponde a una variación en la atribución de la humanidad (Viveiros de Castro, 2004 y 2010) y que se relaciona también con las posibilidades metamórficas atribuidas a algunos sujetos como por ejemplo los brujos, es decir los chamanes negativos, que pueden transformarse en otorongos, es decir en jaguares, y quienes ya no ven a los seres humanos como tales, sino como animales de presa.

La afinidad entre estas entidades depredadoras, los blancos y los grandes felinos amazónicos es sugerida por un relato shipibo recopilado por Peter Roe (1982: 66) en el que, justamente, un blanco mata y devora a unos trabajadores indígenas tomando la forma de un ´tigre negro´. Para Roe, tanto antropólogos, como turistas y misioneros podrían caber al interior de esta categoría (Roe, 1982: 91). Concuerda con esta posición el periodista y maestro kukama Leonardo Tello, quien —al hablar de los pelacara— se pregunta retóricamente

[2] El set de Fitzcarraldo se mudó aquí después de haber tenido que dejar las regiones del norte del Perú a raíz de los problemas ocurridos entre el equipo y las poblaciones awajún y wampis de la zona. Véase Romio (2016).

[3] Bebida fermentada a base de yuca dulce (*Manihot esculenta*).

[4] El *Instituto Lingüístico de Verano* (ILV o SIL, del nombre original en inglés *Summer Institute of Linguistics*), es una institución estadounidense conectada con la *Wycliffe Bible Translators* (WBT) creada en los años 30 con el objetivo de traducir la biblia en todas las lenguas existentes en el planeta. Desde los años 40 se interesaron de las lenguas de los grupos étnicos de América central y meridional, con los que emprendieron un largo trabajo de estudios lingüísticos, alfabetización y traducción de la biblia. Llegados a Perú en 1946, establecieron su centro logístico en la Amazonía en Yarinacocha, en los alrededores de Pucallpa. La obra aparentemente filantrópica de los lingüistas del ILV ocultaba el fundamental proyecto de conversión evangélica de los indígenas; su influencia fue en la mayoría de los casos deletérea, ya que llevó a la pérdida de importantes elementos de las culturas autóctonas, en particular los que estaban conectados a la religiosidad y a las prácticas de medicina tradicional, que fueron estigmatizadas como inmorales, pecaminosas, inciviles y satánicas. La infiltración capilar del ILV en las comunidades de la selva estaba favorecida por un importante capital económico y queda por aclarar el rol desempeñado por los servicios de inteligencia norteamericanos, en la óptica de una penetración imperialista estadounidense en los países latinoamericanos.

"¿no estamos describiendo acaso a un turista o un extranjero que visita la Amazonía por negocios u otros motivos?" (2014: 43).

"El tigre negro": la imagen indígena de la explotación

Entre 2011 y 2013, mientras realizaba mi trabajo de investigación y recopilación de obras de literatura oral indígena sobre la época del caucho en la región de Loreto, pude tener acceso a varias versiones del mismo relato recopilado por Roe.[5]

El jaguar (Pantera Onca), es uno de los animales más peligrosos de la selva y el jaguar melánico, totalmente negro, es comúnmente llamado en Amazonía "otorongo" o "tigre negro", o con el nombre quechua *yanapuma*. Los kukama los llaman también *yawara tsuni.*

Presento aquí dos versiones del relato, narradas por dos ancianos kukama que residen en los alrededores de la ciudad de Nauta: el señor Belizario (que en la época de la entrevista, en 2012, tenía 67 años) y la señora Elsa; ambos son descendientes de trabajadores indígenas que fueron reclutados para la extracción de la *shiringa*[6] y de otros tipos de gomas naturales como la *balata* y la *leche caspi* en la primera mitad del siglo pasado, en la región que corresponde a la actual Reserva Nacional Pacaya-Samiria. Las dos versiones son parecidas, pero presentan algunas diferencias, como acontece frecuentemente en la transmisión de las narraciones orales, de las que no existen dos realizaciones idénticas.

En ambas versiones, los personajes son veinte trabajadores que se encuentran en el medio de la maleza y que, después de una jornada laboral, tienen que pasar la noche acampados en un claro del bosque. Entre ellos hay uno que intenta avisar a los demás acerca de la existencia, en los alrededores del sitio en el que se encuentran, de un feroz tigre negro que suele agredir a los hombres para comérselos. Los trabajadores, tomando en cuenta su número, piensan poder asustar al animal y no toman en serio las advertencias de su compañero que, para estar seguro, se aleja del grupo y busca un lugar más protegido donde pasar la noche. En la versión de Belizario, vadea un río y se esconde en la orilla opuesta, mientras que, en la versión de Elsa, sube a una alta palmera de huacrapona (*Iriartea Deltoidea*), desde donde sigue amonestando a sus compañeros.

Durante la noche la previsión del hombre se cumple: llega el tigre negro, el *yanapuma*, que mata a los diecinueve trabajadores. Las dos narraciones se diferencian por el *modus operandi* del felino que, si en la versión de Belizario sólo deja los huesos de los trabajadores, en la de Elsa actúa de una forma extremadamente más espeluznante e insólita para un predador hambriento: el jaguar, de hecho, como si fuera un vampiro, chupa la sangre desde la garganta de los hombres, ´vaciándoles´ de su esencia vital.

---

[5] Agradezco a Leonardo Tello y todo el equipo de Radio Ucamara de la ciudad de Nauta por haberme apoyado constantemente y haberme proporcionado algunas de las entrevistas que habían realizado sobre el tema.
[6] *Hevea Brasiliensis*, más conocida como jebe fino.

La historia que Belizario narra le fue transmitida por su padre, que había trabajado durante mucho tiempo para patrones mestizos; él mismo cuenta haber trabajado, muy joven, en la extracción de la *shiringa*. La narración no está situada en un tiempo ahistórico o primordial, sino que, al contrario, Belizario indica una fecha precisa:

> El año 1918 vinieron veinte madereros y le encuentran al tigre negro, dicen...están mateando las maderas y... que le dicen... dicen a los compañeros:
> —Vamos! ¡Volver ya!
> —¡Que no! Eso no come, ¿qué va a comer?
> Y se vuelven al campamento y dicen:
> —Este va a venir siguiendo nuestro humor... va a venir ese tigre... el yanapuma.
> -—¡Que no! —dicen los otros— Que no, ¿qué va a venir?... aquí somos bastantes para matarle.
> Y como tal, ya pues el otro, el otro que ya conocía como es el tigre, el yanapuma:
> —Voy al otro lado... voy a dormir al otro lado.
> Y entonces los demás allá:
> —Que lo vamos a matar en cuanto viene.
> Y a partir de las doce de la noche oyen como un...como que pitaba antes las lanchas, que pitan, dos pitos... *puum*... y el otro:
> —Que ya viene el yanapuma, ¡que ya viene!
> —¡Que venga, que venga!
> Total, estaba acercándose el yanapuma, viene, llega y acerca como doscientos metros y *leeeen* y los que estaban ahí los que no creían que les va a comer el yanapuma. Y entonces, el otro que conocía estaba al otro lado ha vadeado a moverles a los compañeros que *baam* estaban bien muertos... bien muertos... muertos... dormidos y él, viendo que ya llega al campamento los dos tigres, el yanapuma, él vadea al otro lado.
> Llegó la yanapuma en su campamento, de uno en uno les comió a toditos, los diecinueve madereros...y unito se escapó... eran veinte... y verdad... puta ya, amaneció el día se va a ver: *uuuu* una desgracia...una desgracia los hombres... puro hueso... y como ya amaneció se largó el hombre a dar cuenta a los... a sus familiares... y allí han llegado sus familiares:
> —¿Qué te ha pasado?
> —¿Cómo es que usted no ha muerto? Matándolos habrás venido...
> —No, vamos, vamos a verle para que me crean, para que vean que yo no los he muerto.
> Y se van tres días llegan al campamento *mmmm* está una pestilencia, los gallinazos... le van a llegar ahí, ahí está... y ahí en tal parte está ese... ese yanapuma... dos son... y vamos a ver, vamos... y templa la carabina[7]... ese tiempo primera la arma que ha salido y de ahí se van y la encuentran ahí, en su campamento a la yanapuma...sentada... aquí están

[7] El empleo del verbo “templar” no es común en relación con las armas de fuego; su presencia en este caso parece ser un traslado de significado procedente de la manera de cargar otros tipos de armas, principalmente arcos u hondas.

inmensos yanapuma... porque ahí le balean, le mataron a los dos... y... ahí...
—*¿Llegaron a matar al yanapuma?*
Le matan al yanapuma, ellos eran los madereros, y siempre eran madereros a quienes le comía el yanapuma. Les acababa...dice...que predecían que dónde... Cuando se iban, pasaba por su lado ellos sabían que pues como... donde era el yanapuma... han logrado llegar a eso... donde vivía pues los yanapuma... y la verdad que ya la han muerto y lista, y ya no ha muerto más a los madereros.
—*¿Qué característica tienen? ¿Cómo son los yanapuma?*
Bueno... son negros... negros y pecho blanco *aaaa* apenas parecen las pintas, así... así son los yanapuma.[8]

Los personajes del relato de Belizario son madereros, taladores de madera, una actividad colateral a la de la extracción de la goma o que, posiblemente, podría referirse a la técnica de extracción del caucho propiamente dicho, para el que era común tumbar el árbol. En cualquier caso, la historia contada, a una primera audición, parecería un episodio cualquiera basado en la peligrosidad del trabajo en la selva; sin embargo, los puntos en común con la versión de la señora Elsa, contribuyen a aclarar la compleja realidad simbólica expresada por medio de la narración.

Elsa, en efecto, menciona de manera explícita las estradas, los senderos que conectaban los árboles de jebe que los trabajadores tenían que incidir para poder recolectar el látex y, aunque no nos proporcione una fecha exacta como en la versión de Belizario, el contexto de trabajo de la extracción cauchera y el hecho de que la historia fuera narrada por los ancianos quita cualquier duda sobre una colocación temporal que nos lleva a la primera parte del siglo XX:

—Tú por haragán no te vas a tu estrada, de miedo...hoy que vamos...
—Voy a hacer —le dice a sus compañeros— ¿Qué voy a hacer? Hoy no me voy a ir... hoy nos va a comer el tigre... el tigre negro... ese es bien bravo.
Y se ha cortado un palo largo pa' que le ponga su machete bien afilado y les va a comer... y les hace dormir, dice, el tigre negro...y él para que no le coma el tigre pues... había un tronco... un tronco de huacrapona por ahí... había un palo delgado por ahí y ha logrado subir arriba, primero les llama a sus compañeros
—Hoy día nos va a comer el tigre negro...
—¿Qué?... por ahí tanto hablar —dicen...
Y él no ha dormido esa noche, les oía a sus compañeros que están roncando... le oye más cerca, más cerca, más cerca al tigre negro... llegó a sus... a sus camas... él estaba en el alto... en el cogollo de la huacrapona, llevándole a su machete en un palo... ahora... les oye... les acabó de matar a toditos... a los veinte trabajadores... oía lo que gritaban nomás... a

[8] Entrevista con el señor Belizario M.M. (Nauta; mayo 2012).

> toditos les ha... de acá nomás les huequeaba[9]... de sus... de sus gargantas les chupaba la sangre...
> Pero olía el animal, se va al pie de la huacrapona, le mira, dice, así levantado... empezó a subir el tigre negro... la hembra ahí en la cepa gritando... subido... y ha tenido idea pues el... el señor, no era pa' que le coma pues, cuando se está subiendo gritando y le metió el machete por la boca... hasta el corazón del... del tigre... bajó bocabajo el tigre...
> —Ahora,¿cómo me voy a bajar?
> Ha amanecido allí el día, se ha largado la hembra gritando y se ha ido a velar sus compañeros todos acá nomás comidos. ¿Él que ha hecho? Ha agarrado sus cosas por abajo y se le ha llamado sus patrones:
> —Venga a ver pues... la gente que estaban muertos toditos...
> No le han creído, y ha vuelto a venir él con ellos: toditos la gente estaban tendidos en sus camas... les han tenido que embarcar para que les lleven a sus casas y... así era más antes... bien peligroso era más antes... los abuelos nos contaban eso.[10]

El elemento que resulta ser el más importante y singular es sin duda la peculiar manera en la que el otorongo mata a sus víctimas, claramente no convencional para un animal con sus características, que se porta con los veinte trabajadores, no como la poderosa fiera que es, sino como un parásito, que extrae la sangre bebiendo directamente de la yugular: "de sus gargantas les chupaba la sangre", dice Elsa indicando su cuello y subrayando el hecho de que los hombres fueron literalmente vaciados "de acá nomás", exclusivamente desde las venas del cuello.

El insólito proceso de desangramiento de las víctimas del cuento de Elsa encuentra un paralelo en otra narración propuesta también por Belizario, quien, justo después de haber narrado su versión de la historia del *yanapuma*, cuenta otra en la que el elemento animal es representado por un oso o un gran mono, también negro como el tigre, y que obra exactamente de la misma forma: "...el oso cuando veía la persona ahí... él brincaba *priiin* se iba contra el hombre le mataba le chupaba solamente su... la garganta y ahí le dejaba..."[11].

Las afinidades entre las tres versiones son varias, y contribuyen a la elaboración de posibles interpretaciones: en primer término las víctimas del feroz animal siempre son trabajadores *shiringueros* o madereros: nunca se habla, por ejemplo, de *mitayeros*, es decir, de cazadores, o de personas que llevan a cabo otras actividades comunes en la vida de las poblaciones autóctonas, sino que se trata en todos los casos de personas contratadas por un patrón. En dos de las tres versiones, el animal se nutre exclusivamente de la sangre de los hombres, saca de ellos su esencia vital; y, por último, siempre está presente el castigo del animal por parte de un personaje sabio y valiente.

Una ayuda valiosa para la comprensión y la interpretación de la historia del tigre negro es brindada por una entrevista realizada al hijo de la señora Elsa, Ribelino, que dice de manera explícita: "los patrones son como ese tigre![12]

---

[9] El verbo "huequear" aunque no aparece en el *Diccionario de la Real Academia Española*, es empleado muy frecuentemente en el Perú y tiene el mismo significado del verbo "ahuecar", es decir, vaciar.

[10] Entrevista con la señora Elsa (Santa Rita de Castilla; abril 2012).

[11] Entrevista con el señor Belizario M.M. (Nauta; mayo 2012).

[12] Entrevista con el señor Ribelino (Santa Rita de Castilla; abril 2012).

La amenazante presencia del tigre negro es también el hilo conductor que marca las relaciones del pueblo iquito con los extranjeros en el ensayo novelizado de Percy Vílchez *El linaje de los orígenes* (2010). En la obra —una historia del grupo étnico del que procede el nombre de la mayor ciudad amazónica peruana— el peligroso felino, "el tigre fatal", emite su infernal rugido, enseña sus fauces y las garras, para empezar la despiadada persecución del pueblo iquito (Vílchez, 2010: 13):

> En su afán de dominio y destrucción el repentino tigre mudó de piel, se vistió con el uniforme único de la sotana, esgrimió el emblema de la cruz, se pertrechó con elementos de la escritura, se dotó de armas contundentes. […] Era el primer zarpazo de los forasteros a partir del cual iban a venir todas las calamidades posteriores. (Vílchez 2010: 13-14)

El misionero cambia entonces su semblante y toma el aspecto del otorongo (y viceversa) (Chaumeil, 1992); para Vílchez y su colaboradores iquito, todas las calamidades que han afectado el pueblo han sido causadas justamente por la constante presencia y los violentos ataques del jaguar (Vílchez, 2010: 37). Desde la llegada de los misioneros que obligó a los iquitos a desplazarse, hasta lo que Vílchez llama la "maldición republicana", la codiciosa política de explotación de los recursos humanos y naturales amazónicos durante la cual el patrón de los terrenos ricos en goma se convirtió en la reencarnación del mismo tigre de la época misionera (Vílchez, 2010: 127-128):

> Entonces esa época de abusos inauditos contra las naciones nativas, de salvaje depredación del bosque, de correrías sangrientas, de inhumanos enganches perpetuos, de migraciones masivas, de locas ilusiones de bonanza, de pequeños barones perdidos en delirios amonedados, arribó a esos moradores dispersos. Era otra vez el tigre que volvía como sombra de persecuciones, como emisario de destrucciones. (Vílchez, 2010: 192)

Conclusiones

La frecuente aparición en el espacio amazónico de seres peligrosos para la supervivencia de los pueblos indígenas —sean estos *pishtacos*, pelacaras, bultos, selladores, gringos alados (Santos Granero y Barclay, 2010) o tigres negros— coincide con un aumento de la inseguridad percibida a raíz del contacto entre poblaciones indígenas y occidentales. El conflicto se hace más patente y notorio en épocas de mayor explotación y en situaciones (en la actualidad causadas principalmente por la economía de mercado) que alteran lo cotidiano de las comunidades nativas (Santos Granero y Barclay, 2010; Berjón y Cadenas, 2009; Cure Valdivieso, 2005).[13]

El caso del relato del tigre negro representa una puesta en práctica de la estrategia de simbolización del violento sistema de trabajo al que fueron sometidos los pueblos indígenas amazónicos durante el periodo del *boom* del

[13] La preocupación y la inquietud es tan fuerte que ha llevado, en varias ocasiones a la creación de rondas de vigilantes con el objetivo de atrapar y matar a estas entidades (Galli, 2014; Santos Granero y Barclay, 2010).

caucho. La finalidad es principalmente la de transmitir a las nuevas generaciones la historia de sus antepasados, a través de una metaforización que puede legar, aunque no de manera explícita, la carga violenta del trauma de la explotación. El *yanapuma* es, de esta forma, la versión animalesca del patrón, que dispone de las personas que trabajan para él como si fueran objetos y que no se pone ningún escrúpulo en abusar de ellos hasta la muerte.

El desangramiento de las víctimas del otorongo parece, de hecho, un símbolo de la explotación llevada a cabo en contra de los trabajadores indígenas, empleados en turnos de trabajo agotadores y que literalmente se consumían con ritmos inaguantables, en jornadas que empezaban antes del amanecer y que se prolongaban hasta altas horas de la noche. A la vez, parece entreverse un paralelismo entre las víctimas del tigre negro y los árboles de caucho y jebe: de la misma forma en la que a los árboles se les extrae la linfa láctea contenida en su corteza, los trabajadores son privados de su sangre, elemento vital y valiosísimo. Se subraya, de esta forma, la verdadera esencia ocultada y voluntariamente olvidada de la época del caucho, es decir la contemporánea explotación intensiva de un recurso natural (que llevó al borde de la extinción los árboles productores) y el empleo esclavista de mano de obra indígena, que desembocó en un verdadero genocidio, durante largo tiempo encubierto y excluido de las páginas de los libros de historia.

BIBLIOGRAFÍA

ANSIÓN, Juan (ed.) (1989), *Pishtacos, de verdugos a sacaojos*. Lima, Tarea.

ANSIÓN, Juan; SIFUENTES, Eudosio (1989), "La imagen popular de la violencia a través de los relatos de degolladores", en Ansión, Juan (ed.), *Pishtacos, de verdugos a sacaojos*. Lima, Tarea, pp. 19-60.

BELLIER, Irène; HOCQUENGHEM, Anne-Marie (1991), "De los Andes a la Amazonía una representación evolutiva del 'otro'", *Bulletin del IFEA* 20, pp. 41-59.

BERJÓN, Manuel; CADENAS, Miguel Ángel (2009), "La inquietud 'se hizo carne…' y vino a vivir entre los kukama. Dos lecturas a propósito de los pelacara". *Estudio Agustiniano* 44, pp. 425-437.

BERJÓN, Manuel; CADENAS, Miguel Ángel (2014), *Inestabilidad ontológica. El caso de los kukama de la Amazonía Peruana*, consultado en: <http://www.oalagustinos.org/pdf/2014_15Manuel.pdf > (20/09/2017).

BRANCA, Domenico (2016), "*La nación aymara existe". Narración, vivencia e identidad aymara en el Departamento de Puno, Perú*. Tesis de doctorado. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

CANESSA, Andrew (2008), "Alteridad y maldad en los Andes meridionales: el caso del kharisiri", en Gareis, Iris (ed.), *Entidades maléficas y conceptos del mal en las religiones latinoamericanas*. Herzogenrath/Maastricht, Shaker Verlag, pp.101-118.

CARVAJAL, Gaspar de (2007), *Descubrimiento del Río de las Amazonas*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (1542), consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/descubrimiento-del-rio-de-las-amazonas—0/> (20/09/2017).

CHAUMEIL, Jean-Pierre (1992), "La légende d'Iquitos (version Iquito)", *Bulletin de l'Institut Francais d'ètudes Andins* 21 (1), pp. 311-325.

CURE VALDIVIESO, Salima (2005), *"Cuidado te mochan la cabeza". Circulación y construcción de un rumor en la frontera amazónica de Colombia, Perú y Brasil*. MPhil Tesis. Leticia, Universidad Nacional de Colombia.

DEGREGORI, Carlos Iván (1989), "La imagen popular de la violencia a través de los relatos de degolladores", en Ansión, Juan (ed.), *Pishtacos, de verdugos a sacaojos*. Lima, Tarea, pp. 109-114.

FARABEE, William C. (1922), *Indian tribes of Eastern Peru*. Cambridge, Peabody Museum of American archeology and ethnology.

GALLI, Elisa (2014), "Los Kukama aparecen. L'esperienza radiofonica indigena nell'Amazzonia contemporanea", en Badini, Riccardo (ed.), *Amazzonia indigena e pratiche di autorappresentazione.* Milano, Franco Angeli, pp.23-38.

GOW, Peter (2011), *An Amazonian myth and its history*. New York, Oxford University Press.

MOLINA, Cristóbal de (1943), "Fábulas y ritos de los incas", en Loayza, Francisco A. (ed.), *Las crónicas de los Molinas.* Lima, Los Pequeños Grandes libros de Historia Americana, pp. 1-84.

MOROTE BEST, Efraín (2011), "El degollador", *Tradición: Revista Peruana de Cultura (Compilación)*: 133-156 (1951), consultado en: <https://archive.org/stream/chloetessier_ymail/23.%20Efra%C3%ADn%20Morote%20Best%20-%20Antolog%C3%ADa%20art%C3%ADculos_djvu.txt> (20/09/2017).

REGAN, Jaime (1983), *Hacia la tierra sin mal*. Iquitos, Ceta.

ROE, Peter G. (1982), *The Cosmic Zygote. Cosmology in the Amazon Basin*. New Bruniswick, Rutgers University Press.

ROMIO, Silvia (2016), "Los awajún contra Herzog. Uso del conflicto en la construcción del liderazgo indígena", en Correa, François; Erikson, Philippe; Surrallés, Alexandre (eds.). *Política y poder en la Amazonía. Estrategias de los pueblos indígenas en los nuevos escenarios de los países andinos*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 208-232.

SANTOS GRANERO, Fernando (1998), "Writing History into the Landscape: Space, Myth, and Ritual in Contemporary Amazonia", *American Ethnologist* 25 (2), pp. 128-148.

SANTOS GRANERO, Fernando; BARCLAY, Frederica (2010), "Bultos, selladores y gringos alados: percepciones indígenas de la violencia capitalista en la Amazonía peruana", *Anthropologica* (28), pp. 21-52.

TELLO, Leonardo (2014), "Ser gente en la Amazonía, fronteras de lo humano: aportes del pueblo kukama", en Badini, Riccardo (ed.) *Amazzonia indigena e pratiche di autorappresentazione.* Milano, Franco Angeli, pp. 39-48.

TODOROV, Tzvetan (1982), *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. París, Seuil. Trad. it. A. Serafini (1984). *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*. Torino, Einaudi.

VÍLCHEZ VELA, Percy (2010), *El linaje de los origenes. La historia desconocida de los Iquito.* Iquitos, Tierra Nueva.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2004), "Perspectivismo y multinaturismo en la América indígena", en Surrallés, Alex; García Hierro, Pedro (eds.), *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhaguen/Lima, Iwgia, pp. 37-80.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2010), *Metafísicas canibales. Líneas de antropología postestructural*, Buenos Aires-Madrid, Katz Editores.

WEISS, Gerald (1975), *Campa cosmology. The world of a forest tribe in South America*. New York, The American Museum of Natural History.


Mitologías
hoy

La reelaboración del mito como apropiación de la memoria andina en *Baladas peruanas* de González Prada

The Reelaboration of the Myth as Appropriation of the Andean Memory in Baladas Peruanas *by González Prada*

Evelyn Isamar Huarcaya Gutierrez
Universidad Nacional Mayor de San Marcos/
Universidad de Extremadura (Perú/España)
ehuarcay@alumnos.unex.es

Resumen: en este artículo, se tiene como hipótesis que, a partir de la implementación del elemento del mito dentro de la composición de las piezas poéticas de *Baladas peruanas*, se produce una apropiación de la memoria andina. Es decir, a través de las estrategias de textualización, Prada legitima en *Baladas peruanas* una forma mítica de pensar el mundo y la inserta dentro de un contexto de mayor raigambre como el europeo-occidental. Se establecen primero vasos comunicantes entre *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega y *Baladas peruanas*, y se rescata el elemento del mito; se le reutiliza y recrea de una manera plástica, nueva y autónoma, conservando la matriz de los mitos prehispánicos. De esta manera, el sujeto textual se apropia de elementos de la cultura andina y de su forma de ver el mundo a nivel estructural y semántico.
Palabras clave: estrategias de textualización, *Baladas peruanas*, Literatura peruana, mito, memoria andina

Abstract: In this article, it is hypothesized that from the implementation of the myth element within the composition of the poetic pieces of *Baladas peruanas*, there is an appropriation of the Andean memory. That is to say, through textualization strategies, Prada legitimates in *Baladas peruanas* a mythical way of thinking the world and inserts it within a context of greater roots like the Western European. To this end, firstly, communicating vessels between Garcilaso de la Vega's *Comentarios reales* and *Baladas peruanas*, from which the element of the myth is rescued, are reused and recreated in a plastic, new and autonomous manner, preserving the matrix of the prehispanic myths. In this way, the textual subject appropriates elements of the Andean culture and its way of seeing the world at a structural and semantic level.
Keywords: Textualization Strategies, *Peruvian Ballads*, Peruvian Literature, Myth, Andean Memory

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 75-86
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.603

Recibido: 24/11/2018
Aprobado: 21/05/2019

Si se llegara a demostrar que la oposición mito/ ciencia es más aparente que real, que más obedece a una diferencia de lenguaje que de contenido y de formas lógicas, se evidenciaría una secuela trágica de la acción imperial: en nombre de la Verdad, del monopolio de la verdad, Occidente aplasta la cultura de otros pueblos.

ORTIZ RESCANIERE

Recepción crítica de la obra poética de González Prada

Una de las aproximaciones a los primeros poemarios del autor de *Presbiterianas* (1909), se localiza en los prólogos de Luis Alberto Sánchez (1946) que acompañan en este caso a *Minúsculas* (1901) y *Exóticas* (1911). Sánchez realiza un rastreo de la primera edición de *Minúsculas* y el carácter no comercial de esta entrega, enfocada más a la difusión de la obra poética de Manuel González Prada entre sus conocidos con un tiraje de 100 ejemplares. Después, se realizan el primer análisis y la crítica propiamente dicha.

En este acercamiento a la obra de G. Prada, Sánchez identifica en *Minúsculas* los aciertos técnicos del poeta al resucitar y trasladar formas estróficas como el triolet, el rispetto, el rondel, la villanela, la espenserina, el pamtúm, etc., y enfatiza el valor estético de estas formas. Para Sánchez la obra poética de G. Prada es producto de su "inspiración parca, mesurada, de su tono menor, de su delicadeza exquisita, de su pulcritud ejemplar, de su ternura pudorosa, de su sentido de matiz, de su alejamiento de facundia, la verbosidad, el clamoreo, la explosión" (Sánchez en González Prada, 1985: 182).

Por otro lado, uno de los textos más aludidos por la crítica es *Exóticas*, calificado como un "verdadero acontecimiento nacional desde el punto de vista estrictamente literario" (Sánchez en González Prada, 1985: 259) pues en aquel el autor de *Grafitos* (1937) revela aspectos métricos hasta ese entonces inadvertidos que tendrán influencia en la producción de autores como José María Eguren y César Vallejo. Resalta aquí el poema "Los caballos blancos", en el que se aleja de la estética modernista y se muestra más sugerente. Sin embargo, lo más celebrado es la propuesta del "poliritmo" que se desprende de la composición de poemas que cautivan por lo novedoso de la forma.

Con respecto a *Baladas peruanas*, el estudioso Gonzalo Espino Reluce en *Imágenes de la inclusión andina. Literatura peruana del XIX* (1999) identifica en esta obra una preocupación por la inclusión del indio en la literatura ilustrada de la época, en contraposición a Ricardo Palma que en sus tradiciones más bien se propone la "'nacionalización' de la colonia" (Espino, 1999: 110) a través de la tradición. Asimismo, se afirma que la poesía calificada por Espino como indigenista permite una lectura dividida de la historia, esto coincide con la visión de Luis Alberto Sánchez (1985: 393) para quien *Baladas peruanas* construye la imagen de la historia de la conquista, pero también la resistencia y

la latencia de una cultura que no fue totalmente abolida, sino que se encuentra aún en los asideros de la nación peruana.

Además, Sánchez resalta su marcado acento documental y la calidad del espíritu que palpita en esta producción artística. Isabelle Tauzín (en González Prada, 2004) en una reedición de *Baladas peruanas* publicada por la Pontificia Universidad Católica del Perú, observa las escasas valoraciones sobre este libro y rescata a Ricardo Silva-Santisteban y Américo Ferrari, como unos de los pocos críticos que valoran e identifican en las *Baladas* creaciones originales del poeta. Personalmente, Tauzín observa en las *Baladas* una heterogeneidad de tonos que llega incluso a la sátira y la escena humorística. De esta misma forma, al igual que Sánchez y Espino, Tauzin percibe en las *Baladas peruanas* una cronología que va desde los tiempos míticos hasta el presente, donde se deniega una lectura idealizada de incario, pero se dignifica al indígena dándole humanidad en la composición.

En la primera edición de *Baladas peruanas* (1969) de la distribuidora Bendezu, el editor de esta obra resalta un aspecto fundamental que reside en el espacio en el que se encontraba el autor de *Minúsculas* cuando compuso gran parte de sus *Baladas peruanas* (más adelante como *BP*), a saber, en una hacienda del valle de Mala dedicada a la agricultura. Lo que nos insinúa que la experiencia de comunión con los indígenas de la hacienda de Mala también influyó en la composición de *BP*, ya que si bien puede percibirse una intertextualidad con los *Comentarios reales*, *BP* no es una mera copia del texto garcilasiano, sino que parte también de una experiencia de comunión con el mundo indígena, de un sentimiento viviente y sincero. Una de las baladas más estudiadas y acogidas por la crítica es el hermoso poema "Canción de india". La fuerza y el tono de este poema en cierta medida contestatario dan cuenta de la injusticia y abuso del blanco.

El investigador Lino Salvador (2013), desde la perspectiva de la rítmica semántica cognitiva y desde un enfoque plurimetodológico, identifica en este poema una tendencia métrica de tiempos marcados en las silabas "uno" de dicho texto, lo que hace posible la aparición de momentos de expectativa frustrada. Equipara así una correspondencia tensiva entre la dimensión semántica y formal del poema. De esa forma, el grito de protesta y dolor se carga con la intensidad de las isotopías.

En síntesis, si bien la crítica a *Baladas peruanas* ha sido escasa, su valor no ha sido desapercibido del todo por los críticos literarios, sino que en estos últimos años ha tomado mayor importancia e incluso se le ha reeditado (2004). Esto la hace una obra digna de investigación y divulgación.

***Baladas peruanas* y su importancia**

¿Es *Baladas peruanas* una obra actual? ¿En qué sentido? ¿Qué de moderno tiene *Baladas peruanas*? Algunos de los libros que tratan de rescatar el legado artístico de González Prada son *El porvenir nos debe una victoria: la insólita modernidad de Manuel González Prada* (2010) y *Buscando a la nación peruana* (2009) de Thomas Ward. En estos libros se redime nuestro objeto de estudio desde una perspectiva indigenista; sin embargo, otras investigaciones también reivindican

la conciencia crítica del autor (Fernández Cozman, 2014) y los aspectos formales de su obra a través del estudio del código métrico-rítmico (Lino Salvador, 2013).

El papel del indio en la obra de G.P. es significativo si reparamos que para el contexto de la época el indio no era considerado como un agente cultural. Tomando la metáfora de Gonzalo Espino Relucé, la creación en "la choza" era imposible desde dicha perspectiva, pues las *bellas letras* no podían ser producidas por individuos no irradiados por las luces. Estos fueron vistos como "bárbaros" y expulsados y marginados por la cultura dominante. Actualmente se reconoce una "literatura oral" producida por las comunidades originarias. Esto en el contexto de González Prada se negó, pues como parte del proceso de dominación y producto de la subyugación, lo primero en una colonización era destruir toda aquella manifestación del otro que aportara una ideología o una forma de pensar diferente a la del invasor. Desde este punto de vista, la destrucción de innumerables *quipus* o cualquier otro tipo de objeto portador de ideología —se entiende con este término cualquier conjunto de ideas que caracterizan la forma de pensamiento de una persona o colectividad— significa la desaprobación de todo valor histórico y cultural al otro —en este caso la cultura andina (como también pudo haber sido la cultura *shipiba* u otra).

Desde esta perspectiva, González Prada al rescatar el "mito", objeto perteneciente a la memoria andina, no sólo se apropia de una historia, sino también destaca de esa forma un pensamiento mítico proveniente e inherente a dicha estructura. Ya que el mito también posee un conocimiento y ostenta una verdad que no difiere del científico-occidental (Ortiz Rescaniere, 1973: 2). Residiría ahí otro de los aportes y valores del texto de *Baladas peruanas*, sin embargo, lo esbozado en estas líneas no agota toda la importancia y lo valioso que significa este texto en la literatura peruana, posteriores investigaciones nos ayudaran a apreciar aquello que muchas veces se empaña ante nuestros ojos.

Detrás de las estrategias de textualización en *Baladas peruanas*

El estudio de los paratextos nos ayuda a construir un sentido más profundo del conjunto de poemas que componen *BP*. Los paratextos muchas veces pueden crear una relación irónica, paródica o de filiación ideológica a lo planteado en el contenido de los poemas.

Baladas peruanas abre el poemario con un paratexto bajo la forma cita-pórtico del poeta francés André Chénier: "Sous ces bois étrangers qui couronnent ces monts,/ Aux vallons de Cusco, dans ces antres profonds,/ Si chere á la fortune et plus chers au génie,/ Germent des mines d´or, de gloire el d´harmonie" (González Prada, 2005: 399).

André Chénier pertenece a uno de los focos culturales más importantes del siglo XIX: Francia. Asimismo, este se interrelacionó con la tradición artística inglesa, otra gran cuna y espacio hegemónico de la cultura y la historia.

Ahora bien, los versos citados son pertenecientes al extenso poema: "L'invention". Obra intertextual con guiños y llamadas a famosos autores como Horacio, Sócrates, Montesquieu, Virgilio y Rousseau (iconos de la tradición europea). Entre estos inter-textos resalta la alusión indirecta a América o al

Nuevo Mundo, al respecto de este punto resulta ilustrativa una nota a pie de página de L. Becq de Fouquières. Este crítico señala que dicho poema iba a tener tres partes que describirían toda la historia de los descubrimientos y conquistas en el Nuevo Mundo, proyecto que quedó inconcluso con la muerte del autor.

De esta manera, se trata de insertar los poemas que componen *Baladas peruanas* dentro del debate y tradición histórica de los viajes de descubrimiento y conquista europeos. Todo esto a través de una relación sinecdótica entre Francia (parte) y Europa (todo) como centro hegemónico cultural político y social. Este diálogo que se establece mediante el paratexto de la cita-pórtico con la tradición europea, inserta a su vez un nuevo punto de vista o perspectiva sobre los viajes de descubrimiento y conquista en la historia oficial, a saber la de los personajes autóctonos u originarios de estas tierras, de los "dominados" pero no vencidos, de ahí la importancia del mito como soporte de la memoria andina y la historia no oficial.

Así es como se inserta este conjunto de poemas que componen *Baladas peruanas* en el espacio del debate y la tradición europea rescatando la "otra" historia.

Este intento de universalismo de la cultura andina también se puede reforzar en otros paratextos que se encuentran propiamente inscritos dentro del cuerpo del poemario. Aquí todas las citas inscritas son del Inca Garcilaso de la Vega. Estas se dividen en dos tipos: las aclarativas de algún término o vocablo definido por Garcilaso en su libro los Cometarios reales, citado por el autor de las *BP* como epígrafes "Zupay, que quiere decir Diablo" (410); "Chasqui llamaban a los correos. Viracocha, a los primeros españoles" (45); "Curaca que es lo mismo que Cacique en la lengua de Cuba, que quiere decir Señor de los vasallos" (456).

Aquí la función principal del epígrafe reside en delimitar y aclarar el sentido o la definición de ciertos vocablos quechuas que son utilizados en las baladas. Los epígrafes mantienen una relación directa con el contenido de los poemas, lo que es sumamente útil para que el público que no está familiarizado con estos términos (por lo general occidental, hispano o europeo) logre una efectiva comprensión de los textos. De esta manera, comprobamos que se trata de establecer un diálogo entre la tradición europea enfocada en Francia y América. Prada es consciente de que, para ingresar a dicho "diálogo" y entrar en el debate de la historia de los descubrimientos y conquistas, es necesario establecer referentes o mantener un mismo registro.

El epígrafe funciona también como argumento de autoridad a través del cual Prada se legitima para dar cuenta de la historia del Perú prehispánico por medio de un personaje que gozaba de gran reputación: el primer mestizo del Perú, que bebió la leche materna de la "lengua quechua", por tanto, conocedor de primera mano de la cultura prehispánica, especialmente incaica, y además cuyo padre fue un conquistador español, a saber, Garcilaso de la Vega. A partir de esto, Prada se legitima para hablar sobre el mundo andino y podrá manifestar su propia percepción de la historia peruana llena de conflictos y contrastes, brindándonos más bien una visión no idealista del incario.

En síntesis, Manuel González Prada utiliza los paratextos de la cita pórtico y el epígrafe: el primero para inscribirse en un contexto mayor respecto

a la historia de los descubrimientos y conquistas europeas, para luego entrar en diálogo y debate desde la visión del otro bando, a saber, la de los "dominados" y su versión de la historia, sus conocimientos y su forma de pensar a través del mito como soporte de la memoria andina. Asimismo, para poder hacer posible dicho diálogo con la tradición europea y para que se inscriba esta otra historia en lo oficial, es necesario que ambos bandos compartan un mismo código, por lo cual toma las definiciones de vocablos quechuas de Garcilaso de la Vega, a la vez que utiliza al escritor de los *Comentarios reales* como un legitimador de su voz en un debate mayor entre América (y la versión de los "dominados") y Europa (y la versión de los "conquistadores"). A partir de esto puede enunciar su propia visión de la historia peruana señalando los contrastes y los conflictos internos. Se rescata la visión del indígena como actor cultural a través del mito y se refuerza la latencia de una cultura no abolida en la historia peruana.

Además, las citas que definen algunos referentes andinos funcionan como aclaraciones para un lector no conocedor de la cultura prehispánica peruana, lo que nos sugiere que el destinatario de los textos no necesariamente es peruano, y se abre la posibilidad de que estos sean leídos por un público más vasto. De esto se desprende que el autor textual del poemario busca extender y, tal vez, universalizar una cultura o tradición poco conocida y difundida, desde la perspectiva de los vencidos a través del mito.

Intertextualidad: el mito en *Comentarios reales* y *Baladas peruanas*

Como se ha podido apreciar hasta ahora, se establecen vasos comunicantes entre *Baladas peruanas* y *Comentarios reales* de manera directa a través de las citas y de manera indirecta a través del mito en ambos textos.

Nos centraremos en el mundo mítico aludido en la primera parte de *Baladas peruanas.* Uno de los textos más característicos de *Comentarios reales* y *Baladas peruanas* es "Piedra cansada". En este relato la intertextualidad es aludida directamente. Veamos la versión de Garcilaso en el Capítulo XXVII titulado "La fortaleza del Cozco. El grandor de sus piedras" del Libro séptimo:

> […] causa admiración imaginar cómo las pudieron cortar de las canteras de donde se sacaron; porque los indios no tuvieron bueyes, ni supieron hacer carros, ni hay carros que las puedan sufrir ni bueyes que basten a tirarlas; llevábanlas *arrastrando a fuerza de brazos* con gruesas maromas; ni los caminos por donde las llevaban eran llanos, sino sierras muy ásperas, con grandes cuestas, por donde las *subían y bajaban a pura fuerza de hombres.* Muchas de ellas llevaron *de diez, doce, quince leguas, particularmente la piedra* o, por decir mejor, *la peña* que los indios llaman Saycusca, que quiere decir cansada (porque no llegó al edificio); se sabe que la trajeron de quince leguas de la ciudad. (Garcilaso de la Vega: 1995, 480)

En este fragmento enfocado en la famosa piedra cansada se resalta la fuerza de los hombres que pudieron llevar la piedra de tamaño descomunal ("peña") por ríos y atravesar alrededor de 15 leguas. El carácter fantástico de tal historia para personas ajenas a este tipo de experiencias produce que se idealice la fuerza de

estos hombres. Veamos ahora la versión de González Prada que, por su brevedad, transcribiremos:

> Dijo el Inca: -"Oh mis vasallos,
> Quiero moles de granito,
> De granito colosales".
>
> Se lanzan los fieles indios,
> A centenas, a millares
> Por laderas y por cumbres,
> Por desiertos y arenales.
>
> En cansados hombros cargan
> El monolito gigante
> Y vacilan, y flaquean,
> Y desfallecen y caen.
>
> El granito se desploma,
> Y, a su golpe formidable,
> Los tristes indios perecen
> A centenas, a millares.
>
> -"¡Al trabajo, perezosos!"
> Grita el Curaca implacable;
> Mas la piedra, fatigada,
> Dice: -" ¡Basta!" y llora sangre (432).

Vemos una reinterpretación de la historia contada por Garcilaso de la Vega al respecto de la figura de la piedra cansada; aquí González Prada establece una relación metonímica entre los hombres cansados y la piedra cansada, de esta manera mediante el estado en que se encuentran los hombres se pasará a denominar el adjetivo de "cansada" a la piedra. Ahora bien, la intertextualidad que se establece en ambos textos no es gratuita, González Prada devela en su poema aspectos que Garcilaso pretende obviar, ya sea la muerte de "centenas" "millares" de indios en este trabajo o un orden implacable y autoritario "¡Al trabajo, perezosos!". De esta manera, se trata de mostrar una visión completa de la historia, tanto de lo bueno (fuerza y gallardía de los indígenas) como de lo malo (el autoritarismo y la muerte).

Otro ejemplo de intertextualidad en *Comentarios reales* y *Baladas peruanas* centrado en el mito es la fabulosa narración sobre el origen de las manchas de la Luna. Se entiende por mito toda "historia fabulosa de tradición oral que explica, por medio de la narración, las acciones de seres que encarnan de forma simbólica fuerzas de la naturaleza, aspectos de la condición humana, etc.; se aplica especialmente a la que narra las acciones de los dioses o héroes de la Antigüedad" (Oxford University Press, 2019). Es decir, el mito es una narración fabulosa e imaginaria que intenta dar una explicación no racional a la realidad.

Veamos la versión de González Prada sobre el mito de las manchas de la Luna:

A la bella y blanca Luna
Ama la pérfida Zorra;
La persigue tanto y tanto
Que es la sombra de su sombra.
(…)
Tras su Amada, hacia el oriente,
Va...............*
Y la mansión de la Luna
Con plantas ágiles toca.

La blanca Luna se eleva,
La plena Luna remonta,
Y, a cogerla entre sus brazos,
Salta la pérfida Zorra.

Fue la Luna inmaculada,
Inmaculada y hermosa,
Mas quedó manchada y triste
Con los besos de la Zorra. (419)

Percibimos vasos comunicantes con un segmento del capítulo XXIII titulado "Tuvieron cuenta con los eclipses del sol. Y lo que hacían con los de la luna" del Libro segundo de Garcilaso: "Dicen que una zorra se enamoró de la Luna viéndola tan hermosa, y que, por hurtarla, subió al cielo, y cuando quiso echar mano de ella, la Luna se abrazó con la zorra y la pegó a sí, y que de esto se le hicieron las manchas" (122). Vemos como ambos textos buscan explicar la existencia de las manchas de la Luna a través del mito.

Recordemos que puede haber variantes en el relato mítico, pero siempre se mantiene una matriz, en este caso tenemos en ambos textos: 1) dos personajes: la zorra (perteneciente al mundo de abajo) y la Luna (perteneciente al mundo de arriba); 2) la zorra está enamorada de la Luna y 3) mediante una manifestación de amor queda manchada la Luna ("besos" o "abrazos"). De este modo, González Prada reconstruye el mito sobre el origen de las manchas de la luna, pero mantiene una matriz medular para la preservación del mito.

En la versión de Garcilaso se hace mención de los eclipses de la Luna como manifestación de alguna enfermedad padecida por esta, por este motivo los hombres hacen aullar a los perros para llamar a la Luna, para que así esta sienta lástima, y no muera. De lo anterior se entiende el aprecio por animales como los perros. Sin embargo, en la misma versión de Garcilaso se puede entender ese abrazo por parte de la Luna como una sanción contra la zorra por querer hurtarla —"quiso echar mano de ella, la Luna se abrazó con la zorra y la pegó a sí" (Garcilaso, 1995: 122)—. En la versión de *Baladas peruanas*, la Luna no es la actora principal de la transformación: "La blanca Luna se eleva,/ […]/ Y, a cogerla entre sus brazos,/ Salta la pérfida Zorra"; sino, la pérfida zorra que se atrevió a tocar a la Luna y como consecuencia esta quedó´ "manchada y triste" (González Prada, 1985: 419).

De esta manera, se reactualiza un mito que viene desde tiempos ancestrales para explicar el origen de las manchas de la Luna. El texto de

González Prada no es una mera copia, sino una reconstrucción y reelaboración del mito presente en los *Comentarios reales* actualizados en un tiempo presente, inquiriéndoles así vitalidad y dinamismo. Lo que hace posible que "el mito" siga dialogando con el presente. Reside allí también otra de las bellezas de este texto tan atrayente y hermoso para muchos lectores desde la primera leída.

Una vez establecido los vasos comunicantes entre *Baladas peruanas* y *Comentarios reales* con dos casos ilustrativos, nos centraremos en el siguiente acápite en el mito como soporte de la memoria andina exclusivamente en el texto de *Baladas peruanas*.

Revaloración y reconstrucción del mito en *Baladas peruanas*: apropiación de la memoria andina

En *Baladas peruanas* el elemento del mito como apropiación de la memoria andina se muestra sugerente en textos que relatan, según M. Eliade (1981), desde una lectura mítica el origen de la raza humana con dioses de mitos cosmo-antropogónicos y dioses de mitos de origen. El primero caracterizado por crear el mundo y la naturaleza, el segundo es definido como el dios obrador que transforma la naturaleza en cultura. Un caso representativo y sugestivo del dios del mito cosmo-antropogónico es "Kon".

Veamos el poema "Kon":

[…]
Habla Kon; y las montañas
Hunden la cima en los llanos,
O de las cuencas emergen
La planicie y el collado.

[…]
Dice: - "Aparezcan los hombres";
Y en las dulzuras de un rapto,
Enamoradas parejas
Van amándose y soñando.

II

Ruedan los siglos: un día
Surge Kon en los espacios,
Ligero como las nubes,
Imponente como el rayo.

[…]
- "No sabemos ni tu nombre:
¿Le repetimos acaso?
El placer y los festines
Son los Dioses que adoramos".
[…]

Dijo Kon: el terremoto

> Montes remueve de cuajo;
> Y es la costa un gran cadáver
> Con la arena por sudario. (401-402)

Aquí desde el paratexto se hace alusión a la divinidad de la Costa norte: "Kon", dios cosmogónico creador de la primera humanidad y la naturaleza, aspecto que se corresponde con la división del poema en dos partes, la primera enfocada en la cosmogonía y la segunda al castigo de los hombres. Asimismo, dicha partición también corresponde a un transcurso o discurrir en el tiempo ("Ruedan los siglos").

La primera parte del texto patentiza el poder de la divinidad: "Habla Kon; y las montañas/ Hunden la cima en los llanos", "Dice: -'Desciendan los ríos'", o "Dice: -'Aparezcan los hombres'".

López de Gómara rescata igualmente el mito del dios Kon en *Historia general de las indias* (1552) y enfatiza también el poder de la palabra encarnado en esta divinidad:

> Andaba mucho y ligero; acortaba el camino abajando las sierras y alzando los valles con la voluntad solamente y palabra, como hijo del Sol que debería ser. Hinchó la tierra de hombres y mujeres que crió y dióles mucha fruta y pan, con los demás a la vida necesario. Mas empero, por enojo que algunos le hicieron, volvió la buena tierra que les había dado arenales secos y estériles, como lo son los de la costa, y les quitó la lluvia, acá nunca después llovió allí. (López de Gómara, 1954: 183)

De esta manera, mediante el mito de Kon, se explica la aridez de la costa, la falta de lluvias y la esterilidad de las tierras, como acto de sanción contra los hombres que olvidaron el culto al dios. Esa existencia ha quedado grabada en la "memoria" de nuestros antepasados y actualmente sigue siendo conocida, mantenida y difundida por el norte del país. En la crónica de López de Gómara se rescata también al dios Pachacamac como divinidad sucesora, opuesta, y complementaria a Kon. Esto es importante para distinguir la versión de González Prada de su posible inter-texto. La versión del escritor peruano no se centra en el conflicto de las divinidades hermanas, lo que sí hace López de Gómara, sino que se centra en el origen de la aridez de la costa aludida por los lexemas: "cadáver" y "arena". De ahí que se omita al hermano. A su vez, como se puede observar, G. Prada realiza una reelaboración del mito de Kon y utiliza para ello el diálogo, lo que en otras versiones del mito —como la del texto de López de Gómara— no se realiza. La ausencia del personaje Pachacamac en el texto de GP también responde a la naturaleza formal de la balada que se centra en una única acción o episodio crucial, en este caso el castigo a los hombres que olvidaron adorar y servir a Kon.

De tal manera, algunas secciones de las *Baladas peruanas* se centran en la explicación de los orígenes de las cosas, flores o humanidades desde una perspectiva mítica que se apropia de una memoria.

En el poema "Los Cactus", el Sol perteneciente al mundo de arriba se configura como actor, él realiza la transformación. En la mayoría de los poemas en los que el mito cobre relieve, será la divinidad la encargada de realizar las

transformaciones, sea el caso de las "vírgenes del sol" trocadas en "amancaes" por manchar su inocencia con amor, o sea el caso de "El floripondio". Lo cierto es que el poder de la divinidad sobre los hombres es una constante que articula las transformaciones (sea en este caso en "Los Cactus" o en "Kon"). El pensamiento mítico es fundamental en esta primera parte debido a la cosmovisión que se teje detrás de ella a través de las oposiciones que se establecen. Si bien estos textos son una reelaboración en el proceso de apropiación de la memoria andina, G.P**.** no solo se adecua a los relatos de los indígenas, sino de toda una forma de pensar y ver el mundo que se desprende de ella. La relación hombre-naturaleza no es una relación meramente extractiva sino de convivencia y comunión con los otros seres. La fertilidad de las tierras dependerá de la buena relación entre los hombres y los dioses, de lo contrario el castigo y las sanciones son esperadas para dar inicio a otra nueva humanidad. El mito no sólo busca explicar el surgimiento de las cosas, sino también el de nuevas humanidades producto de un caos provocado por el transcurrir del tiempo, las personas y el desequilibrio de las fuerzas de la tierra.

En síntesis, los poemas de *Baladas peruanas* en los que se manifiesta el elemento del mito no sólo dan cuenta de un relato o historia curiosa de cómo surgieron determinados objetos o humanidades, sino que manifiesta una forma de pensar inherente en la constitución del mito. Así el autor se apropia de un conocimiento y de una memoria andina mediante préstamos simbólicos como "Monarca" o "Rey". Términos que el autor utiliza para ser comprendido por el Otro. Mediante el uso de la escritura en el compendio *Baladas peruanas*, se inscriben estos relatos dentro de la historia peruana, como objetos portadores de un conocimiento mítico que no está anulado o abolido, sino que entra en diálogo y se reactualiza siendo "prueba viviente" de ello, *Baladas peruanas*, libro que incorpora una forma de pensar mítica, distinta de la europea-occidental dentro de la Historia. Para este cometido cobran mayor importancia las estrategias de textualización, la cita pórtico que abre el poemario y los epígrafes de Garcilaso que legitiman la voz del libro para develar el mundo andino, las latencias y los conflictos que se entretejen y mantienen en la historia peruana.

Bibliografía

Chénier, André. (1872), *Poésies.* Paris, Charpentier. Consultado en: <https://books.google.es/books?id=6_ozAQAAIAAJ&q=L´INVENTION+de+Chenier&dq=L´INVENTION+de+Chenier&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiYvrGCu6biAhXRyYUKHTBfAEYQ6AEIKjAA > (19/05/2019).

De Gómara, F. L. (1954), *Historia general de las Indias* (Vol. 2). Biblioteca Cervantes Virtual. Consultado en: <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-general-de-las-indias--0/html/> (10/08/2018).

Eliade, Mircea (1981), *Lo sagrado y lo profano.* Barcelona, Guadarrama/Punto Omega.

Espino Relucé, Gonzalo (1999), *Imágenes de inclusión andina. Literatura peruana del XIX*. Lima, Instituto de Investigación Humanística.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo (2010), "Manuel González Prada, poesía y poesía indigenista", en *El porvenir nos debe una victoria: la insólita modernidad de Manuel González Prada.* (edición de Thomas Ward) Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp.291-292.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2014), "La poesía de Manuel González Prada: entre la *Ortometría* y *Minúsculas",* consultado en <http://camilofernande.blogspot.com/2006/12/la-poesa-de-manuel-gonzlez-prada-entre_25.html> (17/05/2019).

GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1995), *Comentarios reales*. México, Fondo de Cultura Económica, tomo 1 y 2.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1985), *Baladas peruanas* en *Obras*. Lima, Ediciones COPE.

LINO SALVADOR, Eduardo (2013), *El Estudio del código métrico-rítmico en González Prada, Eguren y Valdelomar.* Tesis para optar el grado de Magister en la UNMSM. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ORTIZ RESCANIERE, Alejandro (1973), *De Adaneva a Inkarri. Una visión indígena del Perú*. Lima, Retablo de papel.

OXFORD UNIVERSITY PRESS (2019) "Mito", consultado en: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/mito> (19/05/2019).

TAUZIN CASTELLANOS, Isabelle (2004), "Prólogo" en GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Baladas*. Lima, PUCP, pp.7-16.

WARD, Thomas (2009), *Buscando a la nación peruana*. Lima: Horizonte.

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

MITOS CUBANOS EN EL TALLER NARRATIVO DE ALBA DE CÉSPEDES

Cuban Myths in the Manuscripts of Alba de Céspedes

ILEDYS GONZÁLEZ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA" (Italia)
ilegg89@gmail.com

Resumen: la novelista italiana Alba de Céspedes (Roma, 1911 - París, 1997), cuya ascendencia cubana la unía a momentos significativos de la historia de Cuba, había estado vinculada al país caribeño, intelectual y políticamente, durante gran parte del siglo XX. Una de las obsesiones literarias a la que no pudo dar término fue un libro autobiográfico contextualizado en el devenir histórico cubano, *Con grande amore*. Dicho proyecto textual ha quedado conservado en la vastedad del archivo de la autora donde puede apreciarse además la profunda investigación que estableció entre variadas fuentes históricas, literarias y culturales antes de escribir su obra. En los manuscritos conservados de la novela inconclusa se vislumbran dos dimensiones de la narración: histórica/autobiográfica (realista) y mitológica (o de matriz mágico-religioso). Interesa en esta ocasión abarcar la aproximación de la escritora a los mitos cubanos con el fin de componer su propia novela.
Palabras clave: recepción, biblioteca de autor, literatura comparada, mitos y folklore

Abstract: The Italian novelist Alba de Céspedes (Rome, 1911 - Paris, 1997), whose Cuban ancestry participated to significant moments in the history of Cuba, had been linked to the Caribbean country, intellectually and politically, for much of the twentieth century. One of the literary obsessions that she could not finish was an autobiographical book contextualized in the history of Cuba, *Con grande amore*. This project has been preserved in the vastness of the author's archive, it represents the deep research established between historical, literary and cultural sources. In the conserved manuscripts of the unfinished work two dimensions of the narration are glimpsed: historical (realistic) and mythological (or magical-religious matrix). The interest of the present work is to cover the approach of the writer to the Cuban myths in her own novel.
Keywords: Reception, Author's Library, Comparative Literature, Myths And Folklore

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 87-99
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.610

Recibido:03/01/2019
Aprobado: 25/01/2019

Con gran amor (*Con grande amore*), que debía haber sido la novela cubana por excelencia de la escritora italiana Alba de Céspedes, fue concebida como una autobiografía novelada que hallaba su centro en la propia historia de la familia paterna. Sin embargo, el relato personal de la autora, al entroncarse con la narración de la vida del abuelo Carlos Manuel de Céspedes, el cubano que iniciara la primera guerra de liberación nacional (1868-1878), ensanchaba sus raíces hacia el devenir histórico del país en un relatar que incluía el tiempo mismo de la escritura, lo que probablemente signaría el *fatum* ineludible de la obra, o sea, la imposibilidad de abarcar *in extenso* toda esa materia. El proyecto literario comenzaría a fundarse con cierta cohesión a partir de 1968, año en que la autora regresara a la Isla desde Europa para conocer los cambios socioeconómicos instaurados por la Revolución y para participar en el panorama cultural y político (Congreso Cultural de La Habana, en enero, y el homenaje en el centenario de la primera guerra de independencia, en octubre). Anteriormente la escritora se había planteado escribir sobre Cuba —durante los años '40 y '50, época en que viajaba con frecuencia al país para visitar a sus familiares—, pero sus escritos no superan las crónicas de viaje, algunos apuntes sueltos en sus diarios e ideas y bocetos de libros. En su ensayo crítico sobre la novela autobiográfica, *Con gran amor*, Monica Cristina Storini evalúa un conjunto de títulos (proyectos inacabados) que forman un núcleo dentro de la producción literaria de la escritora referente a un primer periodo (previo a la Revolución) (*Paco*, "*il romanzo cubano*", *Dialoghi attraverso la porta chiusa*, *La notte/Diario del ciclone*), lo que la estudiosa denomina la "materia cubana" en Alba de Céspedes (Storini, 2011). Esos textos inconclusos irán definiendo temas, fragmentos narrativos que servirán de estímulo al gran proyecto escritural sobre Cuba en el cual la novelista se empeñará en las últimas décadas de su vida.

El 15 de noviembre de 1948 una entrevista de la revista habanera *Vanidades*, realizada por Isabel Margarita Ordetx, presenta a la autora y añade sus publicaciones al momento (*Nadie vuelve atrás* y *Fuga*). Uno de los argumentos tratados es la indagación en el fenómeno editorial por el cual la obra de Alba de Céspedes ha sido poco conocida en Cuba. Además, por primera vez la novelista exponía su deseo de narrar la historia de su familia —proyecto que no determinaba aquí con un título—: "Me propongo escribir la historia de mi familia, comenzando por mi abuelo. Entre los papeles de mi padre [Carlos Manuel de Céspedes y de Quesada] he encontrado documentos y datos preciosos, que estoy clasificando y ordenando. Pronto tengo que embarcar para Washington, pero dentro de dos o tres meses volveré a Cuba, y posiblemente para entonces pueda comenzar esta obra, en la que tengo el más vivo interés" (Ordetx, 1948: 13). Estas ideas serían retomadas y asumidas con mayor constancia por Alba de Céspedes a partir de 1968,[1] cuando la autora protagonizara el acto organizado por Fidel Castro para conmemorar los cien años del inicio de la guerra de independencia de España, aquella Revolución que había dirigido su abuelo Céspedes. El nuevo gobierno cubano se mostraba entonces partidario de los principios que enarbolara otrora el héroe del '68 y,

[1] La autora fue invitada a hablar por Fidel Castro en un acto político en el lugar donde se inició la guerra de 1868 (la finca La Demajagua, en las cercanías de Manzanillo) frente a un conjunto de 16 000 espectadores (Cueto, 1968).

por lo tanto, se convertía en retoño de esa primera lucha por la emancipación del país. Estas proclamaciones que fecundaron por doquier en la Cuba de un siglo después del Céspedes de La Demajagua habrían de seducir profundamente a la escritora, heredera directa por vía de sangre y portavoz en un nuevo contexto de sus ideales.

Para el estudio de *Con gran amor* hay que atravesar la complejidad de abordar una obra inconclusa, que existiera solo de modo constante en la imaginación de la autora, y cuyo único *corpus* permanente para el investigador queda compuesto por los fragmentos sueltos más terminados, recogidos en el volumen *Romanzi*, su primera publicación (2011). Los manuscritos que definen dicho proyecto apuntan en lo fundamental a ideas metatextuales y borradores de un libro que va cambiando en un amplio arco temporal en el que además se transforman los pilares de la nación (desde 1968, primer viaje de la escritora al país en la Revolución, hasta 1997, año de su deceso).

Antes y durante la fase escritural de la novela, la autora construiría un amplio archivo formado por libros de muy variada índole sobre historia y política, además de recortes de prensa, listados bibliográficos y temáticos, fotos, postales, apuntes de trabajo y bocetos de distintas versiones del texto. La sección del fondo de Alba de Céspedes —hoy custodiado en la Fundación Arnoldo e Alberto Mondadori en Milán— que prueba dicho acucioso proyecto investigativo, así como los obsesivos ensayos de escritura literaria de la novela, ha quedado subdividida para su mejor examen en seis partes: "Stesura", "Officina narrativa", "Appunti e quaderni", "Ritagli stampa", "Materiali vari" y "La stampa". Sin embargo, para entender la génesis de *Con gran amor* no es válido circunscribirse solo a este conjunto documental, sino adentrarse también en otras secciones del archivo que informan sobre tal proceso de composición como el epistolario, los diarios y la biblioteca con unas 4.630 piezas, de la que habría que destacar más de 400 títulos referidos a Cuba (Miola, 2001 y 2005).

"La stampa" queda compuesta por un conjunto de 50 títulos de autores diversos que fueron consultados por Alba de Céspedes para su proyecto textual cubano, libros seleccionados debido a la abundancia de comentarios al margen, citas, subrayados, remisiones a otros textos y fascículos de trabajo, según informa el propio catálogo del fondo. No obstante la pertinencia de dicho *corpus* como fuentes de *Con gran amor*, ha de destacarse la exclusión de títulos conservados en la biblioteca y de otros que no forman parte del archivo, pero que son citados en los apuntes de trabajo y directamente referidos por la escritora en las páginas más terminadas de la novela, a los cuales haré mención. Tratándose de un texto autobiográfico también habría que disponer como fuente de toda la herencia textual propia de la autora: sus textos privados (apuntes de viaje, diarios, epístolas) además de otras publicaciones menores precedentes, como cuentos y crónicas sobre Cuba.

En el proceso de novelar la historia de la familia y la nación, la escritora buscaba los cuadros históricos y los personajes que le permitieran hilvanar el relato de sus propios orígenes al de la liberación de Cuba. Para el curso de esa narración que pretendía continuas oscilaciones temporales se definen como puntos cardinales: la época precolombina junto a la conquista de la Isla, así como la Revolución de 1959, etapas entre las que mediaba la guerra encabezada

por Céspedes en 1868. Los bocetos textuales más acabados demuestran la existencia de dos dimensiones en la narración: la primera y más abarcadora es de naturaleza histórica/autobiográfica, donde se articula la historia personal (a veces, con tono intimista) en el recuento de sus orígenes hacia la exposición de una historia nacional (con un tono épico y triunfalista); menos visible, pero igualmente presente en el texto, se encuentra la dimensión mitológica o de matriz mágico-religioso, a través de la cual Alba de Céspedes quiere reunir el sentir de una colectividad, partiendo de elementos propios de su cultura, una cultura a la cual ella había accedido por su estudio esforzado e individual. El horizonte de estas líneas se fija en la articulación de una cartografía del mito en Alba de Céspedes a partir de aquellas fuentes históricas y culturales reunidas por la autora para la escritura de su novela inconclusa.

La luz de Yara

La biblioteca de la autora atesora dos títulos de Felipe Pichardo Moya, *Los indios de Cuba en sus tiempos históricos* (1945) y *Cuba precolombina* (1949), cuyas fechas de publicación demuestran que pudieron haber sido adquiridos por Alba de Céspedes en alguna de sus estancias en Cuba de los años ´40 o´50. En la subserie del archivo “Appunti e quaderni”, la novelista elabora un inventario de libros de la autoría de Fernando Ortiz, relacionados especialmente con los diálogos interculturales e históricos entre Italia y Cuba. Aparece mencionado aquí *El huracán, su mitología y sus símbolos* (1947),[2] aunque no eran citados otros trabajos del antropólogo sobre los aborígenes de la Isla como *Las cuatro culturas indias de Cuba* (1943) o *Historia de la arqueología indocubana* (s.a.) que, en cambio, sí se conservan en el fondo bibliotecario de la escritora. Por lo tanto, tal memorándum pareciera referirse a libros que la autora debería haber obtenido para su estudio, pero de los que luego no se hallan más noticias.

En *Con gran amor* las alusiones a las fuentes externas inician en uno de los primeros episodios históricos narrados: la rebelión del cacique Hatuey, hecho que había quedado recogido en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), de Bartolomé de las Casas. Esta crónica es aludida en otros dos momentos iniciales del libro de Alba de Céspedes: uno referido a Cristóbal Colón y otro al ilustrador Theodor de Bry, cuyos grabados sobre la matanza de los indios y los saqueos de los conquistadores aparecieron en la primera edición en lengua inglesa de la *Brevísima…* (De Céspedes, 2011a: 1594). Este primer cuadro se abre del relato íntimo que sostiene la escritora con su padre, quien le narraba la historia de Cuba con tono apasionado, lo cual permanece como el inicio insustituible de la novela: “*Quando ero bambina, Cuba era una canzone di gesta che mio padre mi raccontava, un paese di leggenda e, innanzi tutto, un segreto tra lui e me*” (1477).[3]

---

[2] Son citadas también *Las simpatías de Italia por los mambises cubanos: documentos para la historia de la independencia de Cuba* (1905) e *Italia y Cuba* (1917) (*busta* 83, *fascicolo* 6, Fundación Mondadori).

[3] “Cuando era niña, Cuba era una canción de gesta que mi padre me contaba, un país de leyenda y, sobre todo, un secreto entre él y yo” (traducción de la autora).

La anécdota dramática de la rebelión de Hatuey, filtrada en la voz de la novelista, posee implícitamente un sustrato mítico que es empleado para la conformación de un orden profético en el relato personal sobre su percepción de la historia: "*L´avevano bruciato vivo a Yara, proprio lì dove Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo* […] *ha iniziato la rivoluzione"* (De Céspedes, 2011a: 1480).[4] La muerte atroz del primer héroe cubano viene reconstruida tal cual aparecía contada por Bartolomé de las Casas, como una escena que cobra el tono trágico por la inserción del diálogo en el cual Hatuey se niega a ir al Paraíso si allí se encontraban los españoles.[5] Este episodio dialoga con un fragmento de la novela inacabada que ofrece otra interpretación del parlamento del cacique antes de morir. El segmento corresponde a una conversación entre Alba de Céspedes y un curioso personaje llamado Eliseo que solía visitar la residencia familiar ubicada en la intersección de las calles 23 y M, casa que sería demolida para construir el hotel Habana Hilton, hoy Habana Libre. Eliseo, que solo aparece mencionado aquí (queda la sospecha sobre su invención literaria), al despedirse en una de sus visitas se detiene en el jardín cuando siente batir, por un viento casi huracanado, las hojas de una palma real, ante lo cual evoca a los indios de Hatuey y procede a explicar el enigma:

> *Lui, allora, mi spiegò che questo particolare non è riportato nelle cronache dell´epoca né nei libri di storia, scritti quasi tutti da Spagnoli: ma pare che, prima di morire, Hatuey abbia gridato: "Torneremo, col vento dell´uragano! Torneremo nel tronco delle palme". [...] "Di questo, però, nessuno parla" diceva Eliseo: "ma vi sono altre vie, segrete. Ci sono messaggi, rivelazioni, che giungono per altre vie, segrete, a chi sa interpretarli" e —con un tipico gesto cubano— indicava la propria fronte e la palma alternativamente, per farmi intendere che lui sapeva, che cattava i messaggi trasmessi nel linguaggio delle foglie.* (De Céspedes, 2011a: 1511)[6]

En los misteriosos parlamentos de Eliseo se connota la relevancia que para los aborígenes tenía dicho fenómeno meteórico al que dieron el nombre de Huracán identificándolo con el dios supremo del panteón:[7] "...*gli* indios *delle piccole Antille*, —*i* caribes— *chiamavano Hurankaen il dio della tempesta*" (De

[4] "Lo habían quemado vivo en Yara, justo allí donde Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo […] inició la revolución".

[5] Si se cita el texto de Las Casas se puede confirmar la similitud del relato: "Él pensando un poco, preguntó al religioso si iban cristianos al cielo. El religioso le respondió que sí, pero que iban los que eran buenos. Dijo luego el cacique, sin más pensar, que no quería él ir allá, sino al infierno, por no estar donde estuviesen y por no ver tan cruel gente" (Las Casas, 2011: 37).

[6] "Él, entonces, me explicó que esto no se reportaba en las crónicas de la época ni en los libros de historia, escritos casi todos por españoles: pero, parece que, antes de morir, Hatuey había gritado: '¡Regresaremos con el viento del huracán! Regresaremos en el tronco de las palmas'. [...] 'Pero de esto nadie habla', decía Eliseo: 'sin embargo, existen otras vías secretas. Existen mensajes, revelaciones, que alcanzan por otras vías, secretas, a quien sabe interpretarlos' y —con un típico gesto cubano— indicaba su frente y la palma alternativamente, para hacerme entender que él sabía, que captaba los mensajes transmitidos en el lenguaje de las hojas".

[7] Según Ortiz, no estaba el dios más potente relacionado con el Sol, sino con el Huracán (Ortiz, 1947).

Céspedes, 2011a: 1579).[8] Las palmas, los indios y el huracán son tres elementos indisolubles de la identidad cubana fundidos en el mito. La lectura mítica y no histórica de las palabras de Hatuey tiene una connotación simbólica en el libro, se trata de la rebeldía resucitada en la Isla. Esta idea de leer con un sentido trascendente los fenómenos reales a través de vías ocultas se vincula con las prácticas de la santería, en especial, con la figura del babalao o adivinador, lo cual concuerda con la presentación que del personaje se hace: "*Si insinuava che fosse legato al mondo della santeria; per questo, molti lo consideravano con rispetto e altri con diffidenza*" (1579).[9]

El signo del regreso de los indios a las palmas cubanas es esclarecido a medias por Eliseo en una explicación de la cual el lector actual, conociendo los sucesos de los años '50 en el país, deduce el referente: "*Gli indios torneranno: sono già negli alberi della Sierra, con le lance"* (De Céspedes, 2011a: 1512).[10] Se trata del Ejército Rebelde que, refugiado en la Sierra Maestra, como los indios, iniciaba la última etapa de la Revolución: la guerrilla. Alba de Céspedes mitologiza los acontecimientos históricos sin abandonar, por otro lado, el hilo autobiográfico: al concluir dicho pasaje se indica la cercanía a la sierra de la finca paterna La Junta, que fue la propiedad que conservó la familia, pues el ingenio La Demajagua, donde Céspedes liberara a sus esclavos para iniciar la guerra, se había convertido en un parque histórico-nacional. En uno de los apuntes de método de su taller, la autora señala: "*Aggiungere ad* Eliseo *molte delle cose che racconto degli* indios *magari impersonalmente. Per lui è come se, così, gli* indios *prendessero una rivincita"* (De Céspedes, s.a., *busta* 65, *fascicolo* 6, Fundación Mondadori: 2).[11]

Sin embargo, para llegar a la revelación que une los dos momentos históricos en la novela habría que comprender uno de los mitos mayores difundidos en las provincias orientales de Cuba, sobre todo en Baracoa, recogido por Samuel Feijóo en su libro *Mitología cubana* de 1980. El mito conocido como "La luz de Yara", que había sido registrado originalmente por Luis Victoriano Betancourt (en *La Estrella Solitaria*, Camagüey, 10 de octubre de 1875), asociaba el regreso del espíritu de Hatuey durante la Guerra de los Diez Años, vislumbrado en el patriotismo de los mambises que llegaron a nombrar a una de sus unidades el Regimiento Luz de Yara. Debe recordarse aquí que tras la declaración de la guerra en el ingenio La Demajagua, Céspedes y sus hombres se dirigieron a Yara, donde muriera el cacique, y allí tuvo lugar el primer enfrentamiento con las tropas españolas. Betancourt recrea el mito de la muerte del indio rebelde y su reaparición en forma de una luz que escapara de la hoguera:

> Apareció al fin, la señal del sacrificio. Hatuey se arrojó intrépido a las llamas devoradoras; los españoles lanzaron aullidos feroces de alegría, y

[8] "Los indios de las pequeñas Antillas —los caribes— llamaban Huracán al dios de la tempestad".
[9] "Se insinuaba que él estuviera vinculado al mundo de la santería; por esto, muchos lo trataban con respeto y otros, con desconfianza".
[10] "Los indios regresarán: están ya en los árboles de la Sierra, con las lanzas".
[11] "Añadir a *Eliseo* muchas de las cosas que cuentan de los indios quizás impersonalmente. Para él es como si, así, los indios tomaran una venganza".

> Bartolomé de las Casas cayó de rodillas elevando al cielo una oración fúnebre, mientras el ángel de la libertad recogía en sus alas el último suspiro del primer mártir de la independencia de Cuba.
>
> Desde entonces una luz tenue y misteriosa, desprendida de la inmensa hoguera, vagó errante por las noches sobre aquellas dilatadas llanuras, velando el sueño de los que aún dormían en servidumbre, y esperando la hora de la iluminación eterna y de la eterna venganza.
>
> Aquella luz era el alma de Hatuey.
>
> Era la luz de Yara. Tres siglos pasaron. Una noche la luz errante se detuvo sobre el mismo sitio en que se había alzado la hoguera de Hatuey. Y en aquel momento, las palmas de Cuba, esos espectros silenciosos de los indios, sacudieron violentamente sus fantásticos plumeros. Y el éter se iluminó con una claridad pura y brillante. Y la tierra se estremeció hasta en sus más internas profundidades. Y la luz tenue y misteriosa, agitada por el embravecido huracán, convirtiéndose en gigantesca llama, se extendió por todos los vientos con rapidez vertiginosa, inflamando todos los corazones, purificando todas las almas y santificando todas las libertades. Era la Luz de Yara, que iba a cumplir su venganza.
>
> Era la tumba de Hatuey, que se convertía en cuna de la independencia.
>
> Era el Diez de Octubre. (Feijóo, 2007: 196)

Esta variante del mito que interrelaciona la muerte de Hatuey, las palmas, los indios, el huracán, la iluminación del espíritu de rebeldía en Yara, donde ardiera la hoguera del cacique, tiene gran similitud con la interpretación que ofrece Alba de Céspedes, para quien era necesario renovar el relato mitológico, esta vez teniendo presentes los acontecimientos de la nueva Revolución, la del '59, en una suerte de imbricación providencial entre el relato mitológico y el hecho histórico.

El vínculo entre los indios y las palmas en Alba de Céspedes asomaba ya desde el relato "*Discorsi con una palma*" (1939), escrito durante el primer viaje a Cuba y publicado luego en *Il Messaggero*. Allí tempranamente la autora hablaba de la complicidad que encontraba en la palma del jardín de la casa paterna que era personificada en un viejo indio, una suerte de guardián: "*La scoprii allora diversa dalle palme mediterranee solide e scagliose: bianca, libera della corteccia, sembrava come tutte queste di qui, essere solo l'anima della palma. Così incominciammo a parlare. Aveva una voce calda e malinconica e si esprimeva con cenni o frasi brevi e sentenziose, alla maniera di un vecchio indiano*" (De Céspedes, 1939: 3).[12]

La relectura de la Luz de Yara en las páginas de *Con gran amor* se convierte en una estrategia empleada por la autora para articular los distintos tiempos de la narración, el tiempo mítico, de los héroes del pasado, Hatuey y Céspedes, junto al presente mitologizado de la Revolución. De este modo, Alba de Céspedes consigue, al menos en un episodio, solventar la dificultad de armonizar la amplia materia histórica en su proyecto literario. Sin embargo, la

[12] "La descubrí entonces diferente de las palmas mediterráneas, sólidas y escamosas: blanca, libre de la corteza, parecía como todas estas de aquí, ser solamente el alma de la palma. Así comenzamos a hablar. Tenía una voz cálida y melancólica y se expresaba con gestos o frases breves y sentenciosas, a la manera de un viejo indio".

colocación de un mito local reinterpretado con claros fines políticos activa las sospechas en el lector sobre el afán de propaganda preponderante en la novela autobiográfica de Alba de Céspedes.

A lo largo del proceso escritural, la autora conservó diversas anotaciones en las que se evidencia la proyección del libro que se proponía componer, así como los fines mismos de su trabajo, coordenadas esenciales para entender más a cavalidad elementos de la obra inconclusa. La porción mayor de estos comentarios metatextuales quedó reunida en la subserie de archivo "Appunti e quaderni". En los cuadernos de trabajo de la escritora reaparece en distintos momentos una preocupación sobre el desconocimiento en Europa de los principales episodios de la historia de Cuba antes de 1959, así como de una reducción de los hechos mismos de la Revolución a la figura de Fidel Castro, aunque por la contemporaneidad de los sucesos y la repercusión internacional estos hayan tenido mayor impronta en Italia:

> *Di Cuba, allora, in Europa non si sapeva gran che, non si sapeva quasi nulla, molti ne ignoravano persino l´esistenza. Dal 1959, cioè dalla vittoria, di Cuba si parla quotidianamente suoi giornali, alla radio, centinaia di libri sono stati scritti sulla rivoluzione cubana e su Fidel, l´attualitá cubana compare spesso sugli schermi della televisione e tuttavia —eccetto i politici, gli specialisti— ben pochi ne sanno o ne conoscono qualcosa, eccetto la* guerrilla *e il nome di Fidel. Ma, allora, su Cuba si scriveva solo qualche libro di viaggio.* (De Céspedes en Ghirardello, 2002: 416)[13]

Ante el panorama de las publicaciones internacionales que daban una imagen de Cuba del cual divergía la novelista, se manifiestan entonces los fines de *Con gran amor*: la propuesta de una visión propia de la autora sobre la historia. En el borrador de una epístola dedicada a Fidel Castro escrita en 1977, la escritora declara el papel propagandista que habría pensado otorgarle, en un inicio, a su libro cubano para su difusión en Europa: "*...avevo come proposito insegnare a quelli di fuori come era il mondo qui. Perché capissero. Perché intendessero. Perché cessassero di dire tante bugie o tante sciocchezze su Cuba e sulla rivoluzione*" (De Céspedes en Favoino, 2002: 75).[14] Sin embargo, tal propósito queda anulado en la propia misiva, donde la autora confiesa que su libro ya no sería lo que había pensado: una conversación con el líder cubano. Los fines de la obra cambiarían mientras el plano mismo de esta siguiera siendo ajustado. La voluntad de reivindicar la situación de Cuba para el mundo será un pilar sobre el cual Alba de Céspedes soportará, unas veces más explícitas que otras, su cartografía literaria.

---

[13] "De Cuba, entonces, en Europa no se sabía mucho, no se sabía casi nada, muchos ignoraban hasta su existencia. Desde 1959, es decir, desde la victoria, de Cuba se habla cotidianamente en los periódicos, en el radio, centenares de libros han sido escritos sobre la revolución cubana y sobre Fidel, la actualidad cubana aparece a menudo en las pantallas de la televisión y aún —excepto los políticos, los especialistas— muy pocos saben o conocen algo, al no ser la guerrilla y el nombre de Fidel. Pero, antes, sobre Cuba se escribía solo algún libro de viaje".

[14] "...tenía como propósito enseñar a los de afuera cómo era el mundo aquí. Para que entendieran. Para que escucharan. Para que cesaran de decir tantas mentiras o tantas frivolidades sobre Cuba y sobre la revolución".

La palma real y la ceiba

El huracán, indicado con nombres diversos (*ciclone*, *temporale*), aparece además en otro segmento narrativo donde el telón de fondo es el sustrato mágico-religioso en la concepción de la naturaleza cubana. "*I miei contadini mi raccontavano che, a Cuba, i primi seminatori di piante sono stati i cicloni che —col vento— portarono semi e rami da terre lontane*" da inicio al fragmento [8.77] (De Céspedes, 2011a: 1592).[15] Para referirse a la vegetación cubana Alba de Céspedes había estudiado las particularidades de algunas especies, notas que dejara en la *Officina narrativa* dentro de la carpeta *Isla* (*busta* 69, *fascicolo* 9, Fundación Mondadori), donde citaba el guao, la caoba, la dormidera, el limón, el mangle, además de los distintivos árboles: la palma real y la ceiba.

En el fragmento anteriormente referido, la palma real ocupa el centro de una descripción poética personal basada en la melancolía de su constitución, así como en su cualidad para identificar el país ("…*il più bel dono offerto a Cuba è la palma reale, nella quale il nostro Paese s´identifica al punto di farla figurare nello scudo nazionale"*) (De Céspedes, 2011a: 1593).[16] El cuadro descriptivo da paso a una comparación de la palma real con la ceiba a través de un mito popular que expone la petición de la Virgen María a ambos árboles de protegerla a ella y al Niño Jesús de una tormenta. Sin embargo, la palma real se niega y es condenada a la fuerza de los rayos, mientras que la ceiba al abrirse y darles amparo en su regazo es liberada para siempre de esa pena ("*Chi ha mai visto il fulmine cadere su una ceiba?*") (1593).[17]

La interpretación que para la santería o Regla de Osha-Ifá tienen estos árboles de Cuba representa una materia de estudio constante por Alba de Céspedes, que reconoce como fuente primordial *El monte* (1954), de Lydia Cabrera. Libro de autoridad para neófitos y practicantes de la religión de los yorubas, *El monte* constituye uno de los estudios antropológicos fundacionales que en este orden se han realizado. En la *Officina narrativa* (*busta* 69, *fascicolo* 9, Fundación Mondadori) quedan notas de la novelista extraídas de dicho volumen sobre los rasgos misteriosos y mágicos que la ceiba obtenía para los creyentes, así como de supersticiones diversas: no la abate ni la desgaja el huracán más fiero, no la fulmina el rayo, de noche las ceibas andan y se trasladan de un lugar a otro. Lydia Cabrera comienza su capítulo dedicado al árbol confrontándolo con la palma ("La ceiba, como la palma real, es el árbol más característico de la isla y el árbol sagrado por excelencia") (Cabrera, 1954: 269), en una relación que evidenciaba además Alba de Céspedes en el fragmento anteriormente citado.

Lydia Cabrera compila algunas de las creencias y relatos asociados a la ceiba, entre ellos una narración mínima que expresa el sincretismo entre el catolicismo y la santería, muy similar a la que apareciera citada por la novelista italiana: "Fugitiva la Virgen María con el Niño Jesús, se escondió en el hueco

[15] "Mis campesinos me contaban que, en Cuba, los primeros sembradores de plantas fueron los ciclones que —con el viento— llevaban semillas y ramas de tierras lejanas".
[16] "…el regalo más bello ofrecido a Cuba es la palma real, en la cual nuestro país se identifica al punto de mostrarla en el escudo nacional".
[17] "¿Quién ha visto un rayo caer sobre una ceiba?".

de una ceiba; 'la ceiba se abrió' para albergarla, y allí burló a sus perseguidores: el tronco se cubrió de espinas para proteger a la madre y al niño divino. Desde entonces, 'las ceibas se abren una vez al año y aparece la virgen'" (1954: 278). La versión que da Cabrera no establece un punto de comparación con la palma real, se limita a presentar el resguardo de la Virgen dentro del tronco (esta vez, perseguida por enemigos). Se añade además una explicación de la causa-efecto del tronco de la ceiba no existente en el relato de Alba de Céspedes: las espinas de la corteza surgieron para defender a la Virgen.

Otro cambio del relato que explica la bendición de la Virgen a la ceiba queda recogido por Samuel Feijóo en su libro anteriormente citado, *Mitología cubana*:

> La virgen María necesitaba alimento para el niño y le pidió palmito a la palma real, y la palma no se lo dio. Y entonces la virgen dijo:
> —¡Pues qué te parta un rayo!
> Y entonces le salió a la palma esa punta que tiene arriba que es como un pararrayo y que llama al rayo. Y por eso el rayo le cae a la palma real y la parte. Después la virgen le dijo a la ceiba:
> —Dame lana para abrigar al niño.
> Y la ceiba le dio lana. Y entonces la virgen le dijo:
> —Te doy una cruz.
> Y por eso la ceiba forma cruz. (Feijóo, 2007: 24)

La petición aquí cambia en dependencia del árbol y se mantiene la correspondencia causa-efecto del relato de Lydia Cabrera, pero no circunscrita a la ceiba, sino a su antagonista: la palma es condenada a recibir el azote de los rayos y, por eso, tiene entre sus penachos una punta larga que los atrae. Por el carácter oral y la vitalidad del relato mítico asociado a la santería cubana se encuentran disímiles variantes, de ahí que resulte difícil concretar la fuente precisa que haya servido a Alba de Céspedes. Si bien la autora pudo haber consultado a Lydia Cabrera, la inclusión de la palma real como elemento comparativo determina la existencia de otra fuente que pudiera ser, tal vez, de naturaleza verbal tal cual indica el enunciado del episodio: "*I miei contadini mi raccontavano*...".

La ceiba se asocia al santo Iroko —denominación adquirida también por algunos negros africanos que la relacionaban a una especie de caoba a la cual semejaba—, se cree además que en ella se reúnen las almas, en especial, aquellas de los ilustres. A los pies del árbol se hacen ofrendas, inmolaciones y conjuros poderosos. Uno de los fragmentos de *Con gran amor* [2.27] expone una escena en la que era costumbre cada 10 de octubre (aniversario del inicio de la guerra y de la liberación de los esclavos) que se acercaran personas para homenajear a Céspedes usando expresiones sincréticas: "*Alcuni, introducendosi nel giardino, si mettevano all´ombra della grande* ceiba *e lì, con voce stentorea, declamavano alcune* décimas [...]" (De Céspedes, 2011a: 1568).[18]

La sacralidad de la ceiba imponía la prohibición de su talado, pues conllevaba a una dura pena para quien osara acometerlo:

[18] "Algunos, introduciéndose en el jardín, se metían a la sombra de la gran ceiba y allí, con voz estentórea, declamaban algunas décimas".

> Un oscuro terror le impide al campesino descargar su hacha sobre el tronco sagrado. […] En ella siente misteriosamente presente un mundo de espíritus; le espanta la fuerza oculta, la persona invisible y sobrenatural que se volvería contra él en un tremendo impulso de venganza. La mayoría se niega rotundamente a cometer este acto de impiedad indiscutible. (Cabrera, 1954: 343)

Sobre este aspecto de viva creencia popular Alba de Céspedes deja en su novela un episodio donde el devenir de los sucesos es leído como la condena por una violación a la sacralidad de la ceiba. El abandono de la residencia paterna de 23 y M en el año 1953, debido a la presión ejercida por la compañía Hilton que había comprado el terreno a la propietaria Emilia Ramírez, quien desde 1931 arrendaba la vivienda a la familia Céspedes, es narrado en las páginas de *Con gran amor* con la tristeza de quien comienza a atisbar en dicho episodio un grado más para la clausura de un ciclo, el de la historia familiar, que había empezado a declinar con la muerte del padre Carlos Manuel de Céspedes y de Quesada (1939) hasta el deceso de la madre Laura Bertini (1956). La ceiba que formaba parte del jardín (como también la palma real) de la residencia sería demolida para la construcción del hotel Habana Hilton. Esa ruptura del orden mágico-religioso es interpretada en el libro como el fracaso mismo del proyecto: el hotel a poco tiempo de su inauguración sería expropiado por la Revolución y cambiaría su nombre a Habana Libre (De Céspedes, s.a., *busta* 90, *fascicolo* 1, Fundación Mondadori). Una vez más se funden con carácter visionario, en el texto de Alba de Céspedes, el sustrato mitológico con los hechos de la realidad, pero en este episodio, fuera del claro providencialismo que sin dudas otorga una visión maniquea a toda narración, la lectura arrojada por la autora sobre el decursar del tiempo se connota poéticamente al presentarse con una coherencia espacial. A una escala menor la historia de Cuba se refleja en esta anécdota familiar, el lugar donde residían los padres de la escritora se transformaría del mismo modo que el propio país: la historia personal se interrelaciona con la historia nacional en el texto, la novela autobiográfica colinda aquí con la novela histórica.

La revisión del archivo de Alba de Céspedes, en particular de la sección relativa a su novela inconclusa *Con gran amor* —teniendo presente la vastedad de dicho fondo compuesto por los materiales que sirvieron de base a la investigación histórica sobre Cuba y, por otro lado, los manuscritos más acabados de la obra, así como la selección de los fragmentos publicados—, con el fin de estudiar el manejo de los mitos cubanos en dicho proyecto narrativo desprende algunas ideas concluyentes. Respecto a los mitos examinados resaltan a la vista dos consideraciones que los relaciona: en su texto la autora maneja el mito con un carácter providencial para entender la historia y articular además en su narración personal la sucesión de hechos, concediéndole un doble valor, para el contenido (afianzar el hilo ideológico) y para la estructura (dar una coherencia espacio-temporal).

Si bien han sido estudiados aquí dos mitos específicos por su relevancia en la novela no quiere esto decir que en el texto no encuentren espacio otras creencias locales utilizadas por la autora con un valor contextual (en tanto

elemento cultural) o con una incidencia en la trama. Este primer sondeo en la cartografía del mito dentro del taller de la escritora italiana de origen cubano Alba de Céspedes ha de servirse de nuevos estudios sobre las fuentes de *Con gran amor* para seguir entendiendo e imaginando mejor el libro que ella habría deseado escribir.

BIBLIOGRAFÍA

CABRERA, Lydia (1954), *El monte*. La Habana, Ediciones CR.

CUETO, Mario García del (1968), "El centenario de La Demajagua, una histórica conmemoración popular". *Bohemia*, n.º 42, 18 de octubre, pp. 60-65.

DE CÉSPEDES, Alba (1939), "Discorsi con una palma". *Il Messaggero*, 22 de junio, p. 3.

DE CÉSPEDES, Alba (2011a), *Romanzi*. Milán, I Meridiani, Mondadori.

DE CÉSPEDES, Alba (2011b), *Con gran amor*. La Habana, Ediciones Unión.

FAVOINO, Emanuela (2004), "Perché la De Céspedes scrive a Castro", en Maurizio Chierici, (ed.): *¿Fidel?*, Roma, Nuova Iniziativa Editoriale, pp. 77-82.

FEIJÓO, Samuel (2007), *Mitología cubana*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

GHIRARDELLO, Stefania (2002), "*Con gran amor* di Alba de Céspedes. Anatomia di un inedito", tesis de doctorado, Roma, Universitá degli Studi di Roma "La Sapienza".

GHIRARDELLO, Stefania (2005), "*Con gran amor*. Frammenti di un romanzo cubano", en Marina Zancan (ed.): *Scrittrici e intelletuali del Novecento. Alba de Céspedes. Approfondimenti*. Milán, Mondadori, pp. 187-215.

GIANNI, Silvia M. (2013), " 'Me hice cubana de verdad'. Escribir para hacerse. Organización de la memoria y 'elección' identitaria en el proyecto de *Con gran amor*, de Alba de Céspedes". *Centroamericana*, n.º 23.1, Università Cattolica del Sacro Cuore de Milán, pp. 23-44.

LAS CASAS, Bartolomé de (2011), *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Medellín, Editorial de la Universidad de Antioquía.

MIOLA, Alessandra (2001), "El fondo personal. Archivo y biblioteca", en Marina Zancan (ed.): *Escritoras e intelectuales del Novecientos. Alba de Céspedes*, Milán, Mondadori, pp. 118-119.

MIOLA, Alessandra (2005), "Il riordinamento e l´inventariazione: criteri, scelte, problemi", en Marina Zancan, (ed.), *Scrittrici e intelletuali del Novecento. Alba de Céspedes. Approfondimenti*. Milán, Mondadori, pp. 392-397.

ORDETX, Isabel Margarita (1948), "Alba de Céspedes charla para *Vanidades"*. *Vanidades*, año XII, n.º 22, La Habana, 15 de noviembre, pp. 13-14.

ORTIZ, Fernando (1905), *Las simpatías de Italia por los mambises cubanos: documentos para la historia de la independencia de Cuba*. Marseilles, Instituto Sordomuti.

ORTIZ, Fernando (1917), *Italia y Cuba*. La Habana, Imprenta La Universal.

ORTIZ, Fernando (1947), *El huracán, su mitología y sus símbolos*. México, Fondo de Cultura Económica.

PICHARDO MOYA, Felipe (1945), *Los indios de Cuba en sus tiempos históricos*. La Habana, El Siglo XX.

PICHARDO MOYA, Felipe (1949), *Cuba precolombina*. La Habana, Editorial Librería Selecta.

STORINI, Monica Cristina (2011) "Con grande amore. *Notizie sui testi"*, en Alba de Céspedes, *Romanzi*, Milán, Mondadori, pp. 1689-1709.

STORINI, Monica Cristina (2012), "Identità di un inedito: l'ultimo romanzo di Alba de Céspedes", en *Cuadernos de italianística cubana*, n.° 19, año XII, La Habana, mayo, pp. 254-260.

ZANCAN, Marina (2011), "Una isla mágica", en Alba de Céspedes: *Con gran amor*. La Habana, Ediciones Unión, pp. 11-39.

ZANCAN, Marina (2012), "*Con gran amor*. Frammenti di un romanzo incompiuto", en *Cuadernos de italianística cubana*, n.° 19, año XII, La Habana, mayo, pp. 247-253.


Mitologías
hoy

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

MITO, LITERATURA Y NACIÓN: EL MITO DE SIKÁN Y LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO ABAKUÁ EN ALEJO CARPENTIER Y LYDIA CABRERA

Myth, Literature and Nation: the Myth of Sikán and the Construction of the Abakuá World in Alejo Carpentier and Lydia Cabrera

ALBERTO SOSA CABANAS
FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY (Estados Unidos)
asosa050@fiu.edu

Resumen: las sociedades secretas abakuá han sido históricamente asociadas con el crimen y la delincuencia dentro del imaginario cubano. Una mirada atenta revela, en cambio, la necesidad de repensar la naturaleza de estas organizaciones de ayuda mutua basadas en un complejo universo mítico-religioso. El mito genesíaco de Sikán funciona como punto de apoyo de una cosmovisión única dentro del espectro de los cultos afrocubanos, entre los que se incluye el abakuá. El siguiente ensayo explora la incorporación de este mito y de la presencia abakuá en textos de Alejo Carpentier y Lydia Cabrera, y su relación con una hibridez genérica marcada por lo etnográfico y lo literario. Con este propósito, el presente ensayo se orienta hacia la búsqueda y deconstrucción de representaciones literarias de la presencia negra en Cuba y sus efectos en la configuración de las obras en cuestión.
Palabras clave: Alejo Carpentier, Lydia Cabrera, abakuá, etnografía, literatura, siglo XX

Abstract: Abakuá secret societies have historically been associated with crime and delinquency within the Cuban national identity. A careful look reveals, however, the need to rethink the nature of these societies of mutual aid based on a complex mythical-religious universe. Building on Sikán's genesis myth, they present an unique worldview within the spectrum of Afro-Cuban cults, including the Abakuá cult. The following essay explores the function of this myth and the Abakuá presence in texts by Alejo Carpentier and Lydia Cabrera, and their relationship with a generic hybridity marked by ethnographic and literary elements. With this purpose, this work is oriented towards the examination and deconstruction of literary representations of the black presence in Cuba and its effects on the configuration of the literary work.
Keywords: Alejo Carpentier, Lydia Cabrera, Abakuá, Ethnography, Literature, 20th Century

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 101-108
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.602

Recibido: 16/11/2018
Aprobado: 07/02/2019

Introducción: para (d)escribir al Otro

Los proyectos nacionales que han vislumbrado Cuba como un espacio moderno y civilizado han reclamado históricamente la imperiosa necesidad de limpiar "el factor negro" del territorio nacional. Ya en el siglo XIX, el patricio cubano-venezolano Domingo del Monte hablaba de "limpiar a Cuba de la raza africana" (Del Monte, 2002: 107-108) mientras que a principios del siglo XX Fernando Ortiz insistía en que eran los influjos de "la raza negra" los que han "conseguido marcar característicamente la mala vida cubana comunicándole sus supersticiones, sus organizaciones, sus lenguajes, sus danzas, etc."[1] (Ortiz, 1995: 16). La supuesta naturaleza criminal de los hombres de raza negra, específicamente la de los practicantes de las religiones de origen africano a los que Ortiz llama 'brujos', sirve como razón al sabio cubano para considerar la necesidad de extirpar de raíz la amenaza de la brujería a través de la "expulsión de los brujos del territorio nacional" (Ortiz, 1995: 193). Narrativas de exclusión como estas, en las que los sujetos negros son presentados como incompatibles con las nociones de modernidad y nación, convergen en la necesidad de representar al negro como Otredad a través de un conjunto de metáforas culturales, símbolos y, por supuesto, de mitos.

Pero, ¿cómo afrontar la sempiterna relación entre mito y literatura? En la búsqueda de una respuesta a este interrogante, vale la pena recordar lo que en *Lo crudo y lo cocido* afirma Lévi-Strauss: "la ciencia de los mitos es (o debía ser) una *anaclástica*, tomando este viejo término en el sentido amplio autorizado por la etimología, y que admite en su definición tanto el estudio de los rayos reflejados como el de los refractados" (Lévi-Strauss, 2002: 15). Frase semejante inspira estas páginas, al tiempo que advierte sobre el peligro de renunciar en el estudio de los mitos al análisis de sus formas más discretas o menos atendidas.

Y fue pensando en esta capacidad de diversa refracción del relato mítico, que es pertinente analizar, atendiendo a su relación con las nociones de "otredad" y de "nación", la presencia del mito de Sikán —mito fundacional en la cultura abakuá— en dos obras narrativas del siglo XX cubano. Estas son *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933), de Alejo Carpentier, y *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos* (1958), de Lydia Cabrera. La hipótesis inicial para este estudio es que en ambas obras el mito de Sikán es colocado en función paradójica frente a la historia nacional de la isla que les era contemporánea —y que aún llega hasta nosotros—, tejiendo con él un contrapunto que completa o señala los agujeros en el relato de esa colectividad que es la nación. No obstante, primero es conveniente apuntar dos o tres ideas sobre la historia de la confraternidad abakuá para aquellos lectores menos familiarizados con el tema.

[1] Más allá de la naturaleza implícitamente racista de algunos de sus libros, Fernando Ortiz es considerado un precursor indispensable de los estudios afroamericanos y afrocubanos. Su perspectiva sobre el ser y el rol de la cultura de origen africano en Hispanoamérica evoluciona hacia una labor de promoción, investigación y reconocimiento progresivo de estas prácticas etnográficas y culturales. Textos como "Los factores humanos de la cubanidad" (1940), *El engaño de las razas* (1946) y *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950), por solo mencionar algunos, constituyen trabajos de referencia ineludible en el estudios de las culturas americanas. Para un acercamiento pormenorizado a la obra antirracista de Ortiz, véase "Fernando Ortiz antirracista" (2011) de Jesús Guanche.

El universo *abakuá*

Las llamadas "sociedades secretas abakuá" constituyen un conjunto de organizaciones iniciáticas masculinas de ayuda y protección mutua, cuya aparición entre los africanos bajo régimen de esclavitud en la Habana colonial se remonta a principios del siglo XIX. Estrictamente jerarquizadas en su organización interna, estos grupos tuvieron como modelo las sociedades para-gubernamentales llamadas *egpé* o *ekpé* (leopardo), las mismas que históricamente fueron conformadas por las élites guerreras surgidas en la región del Calabar, al sudeste de Nigeria, lugar donde aún existen. Debido al racismo imperante en la isla, a la estructura jerarquizada e iniciática de su organización —secreta y masculina— y a la imposición de códigos de conducta muy estrictos a sus miembros, los practicantes del culto abakuá han sido portadores del "estigma de la marginalidad", como han afirmado en uno de sus libros Ramón Torres Zayas y Odalys Pérez (Torres Zayas y Pérez, 2011: 44). Socialmente se las ha entendido como secta religiosa que agrupa criminales, cuyas actividades siempre fueron percibidas, sobre todo por las élites económicas y políticas de la isla, como peligrosas. Esa percepción o connotación negativa, a pesar de todo, sigue vigente. Hay que destacar que uno de los momentos importantes en la historia de estas asociaciones, equivalente a un verdadero "proceso de reforma" según la expresión de Fernando Ortiz, fue el establecimiento de la primera organización de este tipo para hombres blancos, la Akanarán Efó Ocobio Mukarará, en el año 1863. Atribuido a las acciones de Andrés Fagundo Petit, quien contribuyó además a la asunción de elementos provenientes del catolicismo, la creación de esta línea de entrada de personas no negras en la segunda mitad del siglo XIX constituye un importante hito en la historia de tales prácticas (Muzio, 2011: 2). Hoy los llamados juegos abakuás suman más de 150, con más de 20000 miembros, y se encuentran presentes casi exclusivamente en el norte occidental del país, específicamente en las ciudades de la Habana y Matanzas (Torres Zayas, 2010: 151).

La voz "abakuá" procede de la denominación *efi k a-bak´pá*, aplicada a varios grupos humanos de origen bantú (Valdés Bernal, 1996-97: 252).[2] El mito de Sikán, la suerte de este singular personaje, puede explicar precisamente algunas de las particularidades en la conformación de estas cofradías. Pero, ¿en qué consiste este mito que tan poderosamente ha llamado la atención de importantes intelectuales como Fernando Ortiz, Guillermo Cabrera Infante, e inspirado la obra de artistas como Wifredo Lam y Belkis Ayón, por solo mencionar algunos? En su libro *Anaforuana*, de 1975 —la primera versión inédita quedó en Cuba—, Lydia Cabrera presenta algunas de las versiones del mito:

> La Sociedad es exclusivamente de hombres; no admite mujeres en su seno. Ekué las rechaza, así como a todo lo que se relacione con su género. Sobre esta repulsa ineluctable del poder que adoran los obonekues, se nos ofrecen varias versiones. Ciertamente fue una mujer, Sikan, la Sikanekue,

[2] Aunque en el cuerpo del texto nos limitamos a recoger la opinión del destacado filólogo cubano Sergio Valdés Bernal, existen numerosas versiones del origen de la voz *abakúa*. Para una relación más detallada sobre las discusiones alrededor del término, véase *La sociedad abakuá y su influencia en el arte* (2011) de Ramón Torres Zayas.

> que todos los "moninas" —cofrades— consideran como una madre (Akanarán), quien halló en la margen del río que bañaba el territorio de su padre, rey de la tribu de Efor, un pez, Tanse o Tansi, cuya forma extraordinaria animaba un espíritu sobrenatural —o el espíritu de un antepasado—. Pero aquella mujer reveló el secreto del prodigioso hallazgo, que debía mantenerse inviolado, y, en justo castigo, fue sentenciada a muerte o se la sacrificó por pura necesidad religiosa. (Cabrera 1975: 5)

Con el tiempo los conjuntos abakuá fueron expandiéndose progresivamente, articulándose en grupos denominados indistintamente "tierras", "juegos" o "potencias". El imaginario criminal en torno a lo abakuá fue notablemente más acentuado con la llegada del nuevo siglo, a pocos años del fin del control social ejercido a través de las instituciones de la esclavitud, y con el advenimiento de la República en 1902. Pero también hubo un interés creciente entre ciertos intelectuales y artistas por estudiar desprejuiciadamente la vida social, mitos y ritos abakuás como parte esencial de la realidad cultural cubana.

Surrealismo etnográfico

Llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿cómo incorporar con éxito estos elementos procedentes de las capas populares más marginalizadas en las nuevas narrativas sociales? ¿Qué modelos usar? Estas fueron algunas de las preguntas clave planteadas a las élites intelectuales de la isla, particularmente las de los años 20 y 30, élites que, poderosamente influidas por el movimiento vanguardista europeo, se ven abocadas nada más y nada menos que a la construcción de un

> imaginario homogéneo de la diversidad, con nuevos sujetos. Junto a la creación de nuevas subjetividades, los narradores rebasaron los bordes tradicionales de las disciplinas [...] A fin de producir una escritura híbrida, mezcla de literatura y etnografía, las funciones de escritor se fusionaron en lo que Clifford Geertz, parafraseando a Barthes, llama "un tipo bastardo de narrador": el autor-escritor que escribe la subjetividad cultural de sus naciones. (Clifford Geertz cit. en Arroyo 2004: 4)

En este sentido, la mayoría de la obra de Lydia Cabrera —escritora de ficción, etnógrafa, polígrafa de cuidado estilo, profusa, y gran estudiosa de la cultura y la religión populares— es, en verdad, modélica. Libros como *Cuentos negros de Cuba* (1940, ed. en español), *El Monte* (1954) o *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos* (1958), pueden ser estudiados atendiendo tanto a sus cualidades literarias como a sus méritos investigativos. Pero lo más importante es apuntar que las obras de Cabrera y Carpentier aquí tratadas forman parte de lo que Jonathan Torres ha llamado "ethnographic surrealism" (Torres, 2015: 12); es decir, de autores cuyas obras presentan una marcada vocación por lo investigativo-etnográfico, pero en las cuales la estilización o elaboración autoral de las tradiciones y la oralidad estudiadas jamás deja de ser determinante.

Sikán y sus derroteros literarios

¡Écue-Yamba-Ó!, el primero de los dos textos que anima estas páginas, es un buen ejemplo de novela en la que convergen elementos tales como los mencionados en el epígrafe anterior. Empezada por Carpentier en 1927, durante los meses que pasó en prisión en La Habana, y publicada en 1933 en París tras considerables revisiones, esta narración es uno de esos textos que, aunque repudiado por su autor años después, constituye una muestra esencial de esa praxis creativa ambigua entre lo etnográfico y lo literario en función de lo nacional cubano. En *¡Écue-Yamba-Ó!* el escritor deviene en "Un antropólogo con la misión de estudiar lo primitivo, lo criminal, y de exponer su atraso civilizador" (Lopez de Barros, 2012: 238). La historia de la novela es la de la familia Cué y la nación, el intento de la primera por integrarse —traducirse— al discurso de la segunda. De aquí la necesidad de Menegildo Cué, el protagonista, de probarse ante su familia y la hermandad abakuá. El mito de Sikán, ya insinuado desde el título de la novela, sirve al autor como marco estructural y clave comunicativa en la exploración de una dimensión mítica de origen africano que se ve incorporada a la narración a un nivel profundo. Si bien el rito de iniciación abakuá, descrito en los capítulos 35, 36 y 37 de la novela, acaba convirtiéndose en una inmersión explícita en la cosmogonía mítica, es la iniciación de Emenegildo la que cierra el círculo del sacrificio ritual:

> Y he aquí que Sicanecua, negra linda, esposa del hechicero, se dirige al río Yecanebión, llevando su cántaro al hombro. . . Y Sicanecua cantaba la canción de las siete cebras que comieron siete hebras y siete lirios, cuando observó que *algo* bramaba, entre los juncos, como un buey. ¿Buey enano, duende buey? Y Sicanecua atrapa el prodigioso ser-instrumento, y lo encierra en su cántaro amasado con barro de calveros. Era un pez roncador como nunca se viera otro en la comarca. La mujer corre a mostrar el hallazgo a su marido-nazacó [...] Con la piel del pez roncador se construye el primer Écue-llamador. Y como ninguna hembra es capaz de guardar secretos, los tres Obones y el Nazacó degüellan a Sicanecua, y la entierran, con danzas y cantos, bajo el tronco de la palma. (Carpentier, 2012: 203-205)

Así entra Menegildo en la eternidad, que es el tiempo del mito,[3] un tiempo en el que Sikán y Menegilgo son sacrificados continuamente y se perpetúan en un ciclo de nacimiento-muerte al que el hijo de Longina y el protagonista, quien viene al mundo al final de la novela, dará continuidad. Una simple visión general puede revelar rápidamente que la historia de Emenegildo es pretexto para recrear la cultura del 'Otro' negro. En este caso, la novela de Carpentier puede definirse perfectamente bajo los principios de la "novela etnográfica". Un tipo de texto que, de acuerdo con Janet Tallman,

[3] Véase *El mito del eterno retorno. Arqueotipos y repetición* de Mircea Eliade para un estudio erudito del tiempo del mito y de sus relaciones con el rito y lo sagrado.

> transmite información significativa sobre la cultura o las culturas de las que se origina la novela. El artista que escribe desde dentro de una cultura no tiene por qué ser y generalmente no es autoconscientemente antropológico, y sin embargo este tipo especial de escritor instintivamente teje en la historia, el carácter, el tema, el escenario y detalles de estilo de la cultura de la cual emerge el libro. (Tallman, 2002: 12)

En 1964 el mismo Carpentier escribía: "Todo lo hondo, lo verdadero, lo universal del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación" (Carpentier, 1964: 13). Parecía comprender el autor lo lejos que su retrato del mundo negro se hallaba de su intención inicial. Más tarde, en su prefacio de 1975 a *¡Écue-Yamba-Ó!*, citando algunos de los errores estilísticos de la novela, Carpentier se refiere amargamente a las "locas proliferaciones de metáforas, a los símiles mecánicos" y a la naturaleza "novata, pintoresca, sin profundidad" (Carpentier, 2012: 43-44) de su primera novela. El narrador que entoces era Carpentier carecía de la pericia que su ambición proyectaba. Obra notable que contiene en germen y potencia los rasgos e inquietudes que caracterizarían a la producción carpenteriana posterior, *¡Écue-Yamba-Ó!*, aun cuando haya sido considerada fallida por varios críticos y por el propio autor, no deja de representar una respuesta a un dilema enorme, a saber: ¿cómo puede una obra literaria contribuir, efectivamente, a la ampliación y enriquecimiento del relato nacional?

Lydia Cabrera, por su parte, dedicó la abrumadora mayoría de sus libros a la transcripción y estudio del saber y las prácticas culturales afrocubanas. Sus libros sobre la cultura abakuá siguen siendo canónicos. En especial *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos* (1958) se presenta interesante en cuanto constituye una ambiciosa tentativa de reunir en un cuerpo heterogéneo, que no rehúye la contradicción o el desmentido, los testimonios más fiables y antiguos que pudo encontrar en torno a los orígenes y fundamentos de la sociedad abakuá. En el prólogo mismo, Lydia Cabrera advierte, burlona, del anacronismo imperante entre aquellos que identifican a lo negro con la barbarie enemiga, presos de un "patriotismo enemigo de la antropología cultural" (Cabrera, 1970: 8) para el cual lo abakuá representa la otredad más irreductible y absoluta. Lydia Cabrera se mofa igualmente de la ideología racista que, desde la teoría y prácticas criminalísticas, hizo de la antropometría un burdo instrumento de instrucción penal que, amparado en una pretendida neutralidad científica, proponía continuar la historia y relaciones esclavistas por otros medios:

> Nos hemos acercado a los ñáñigos tan mal afamados tradicionalmente, que quizá por lo mismo nos habían inspirado siempre una gran curiosidad, sin miedo ni desprecio. Sin preocuparnos la piel, la forma de las orejas, la anómala implantación de unos ojos de mirada estrábica, la depresión de la articulación naso frontal de un Ekueñón o el exagerado prognatismo de la mandíbula de un Iyamba, nos interesaba del ñañiguismo no el aspecto criminoso sino el religioso, y aún más el material poético que habíamos sospechado en sus tinieblas. (Cabrera, 1970: 10-11)

Ahora bien, ya que este es el tema que nos ocupa, ¿cómo la figura y el mito de Sikán son recogidos en *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos*? Con sus numerosas variantes, como eje de articulación y como origen mismo de ese ancho río de historias y ritos que corre deslumbrante, de página en página, en el libro de Lydia Cabrera. En torno al actuar de Sikán —y al papel desempeñado en su destino por los otros personajes— se tejen todas las tramas, se derivan casi todos los ritos y la liturgia, se da nombre en la sociedad abakuá a todos los roles y jerarquías. De hecho, uno de los bajos continuos que se sostiene durante casi todo el recorrido de *La sociedad secreta abakuá…* es el de una relación más evidente de lo que pareciera entre la misteriosa voz de Tanze, esa encarnación de un Dios en un pez, y el misterio de la muerte de Sikán. El mito de esa aguadora sacrificada cruelmente por un grupo de hombres puede esconder la historia de la mujer originaria, la dueña del poder, es decir, del saber, que los hombres se disputan entre sí. Esto afirman las voces de algunos iniciados, y es comentado por Lydia Cabrera pensando en el mito de Sikán como el de la primera y última Mujer, un símbolo superviviente del matriarcado primordial que, unida a ekué, transfigurada, será convertida en Sikanecue, espíritu reverenciado y adorado.

Fronteras borrosas en el imaginario insular

La tensión que recorre y articula el libro de Lydia Cabrera es, en definitiva, la de las relaciones siempre conflictivas entre mito e historia; y, a otro nivel, la de la dramatización del paso entre oralidad y escritura. De hecho, la materialidad del libro mismo funciona en *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos* y *¡Écue-Yamba-Ó!* como dispositivo de mediación, como caja, vasija y espacio de sutura que recoge y resguarda las voces afrocubanas no integradas a la narrativa de la nación. Es así que los dos textos brevemente aquí comentados comparten el desafío común de representar una realidad que los supera. Forman parte de un paisaje más complejo de imaginarios culturales que pretenden definir una zona de fronteras compartidas entre lo propio y lo ajeno, entre el yo y el otro. Desde una lógica de inclusión marcada y confrontada, explícita e implícitamente, por esos principios de la dicotomía sarmientina de civilización *versus* barbarie, escritores y autores como Lydia Cabrera y Alejo Carpentier se aventuraron a la creación de una literatura destinada a neutralizar/asimilar/incluir los conflictos derivados de la histórica asimetría social y cultural de la isla. Se trataba de continuar un episodio inconcluso nacido con la Ilustración, de imaginar Cuba como una nación civilizada y moderna según ciertos modelos occidentales cuya pertinencia es aún discutible. No obstante, esta literatura constituye una de las muestras más claras de una experimentación narrativa en torno a una problemática —y tal vez aquí radica su mayor atractivo— que es la de la otredad y la nación. Incorporar o practicar metodologías etnográficas enfocadas en la búsqueda del particularismo nacional fue un primer paso en el baile de las definiciones, pero un paso que muy pocos en Cuba, aún hoy, se atreven a continuar.

BIBLIOGRAFÍA

ARROYO, Jossiana (2003), *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

CABRERA, Lydia (1970), *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos*. Miami, Colección del Chichirikú (1958).

CABRERA, Lydia (1975), *Anaforuana. Ritual y Símbolos de la iniciación en la sociedad secreta abakuá*. Madrid, Ediciones R.

CARPENTIER, Alejo (1964), *Tientos y deferencias*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.

CARPENTIER, Alejo [1933] (2012), *¡Écue-Yamba-Ó!* Edición crítica. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

DEL MONTE, Domingo (2002), *Centón Epistolario*. La Habana, Imagen Contemporánea.

LEVI-STRAUSS, Claude [1964](2002), *Mitológicas 1: Lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de Cultura Económica.

LOPES DE BARROS, Rodrigo (2012), "From Underworld to Avant-Garde: Art and Criminology in Cuba and Brazil", en *Comparative Literature Studies*, vol. 2, pp. 227-245.

MUZIO, María del Carmen (2011), *Andrés Quimbisa*. La Habana, Ediciones Unión.

ORTIZ, Fernando [1906](1995). *Los negros brujos. Apuntes para un estudio de etnología criminal*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

TORRES ZAYAS, Ramón (2010), *Relación barrio-juego abakuá en la ciudad de La Habana*. La Habana, Fundación Fernando Ortiz.

TORRES ZAYAS, Ramón y Odalys Pérez (2011), *La Sociedad Akabuá y el estigma de la criminalidad*. La Habana, Ediciones Aurelia.

TORRES, Jonathan (2015), "Ethnographic Surrealism: Authorship and Initiation in the Works of Alejo Carpentier and Lydia Cabrera", en *Dissidences.* Consultado en: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol6/iss11/1>(8/12/2017).

TALLMAN, Janet (2002), "The ethnographic novel: finding the insider's voice", en De Angelis, Rose (ed.), *Between Anthropology and Literature: Interdisciplinary Discourse*. Londres; New York, Rutledge, pp.11-22.

VALDÉS BERNAL, Sergio (1996-1997), "El legado carabalí en el español de Cuba", en *Anuario de lingüística hispánica*, vol. 12-13, n.º1, pp. 449-456.

Mitologías hoy
Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

Metatexto e interepisteme : democratizando el conocimiento

Metatext and Interepisteme: Democratizing Knowledge

Silvia Valero
Universidad de Cartagena (Colombia)
svalero@unicartagena.edu.co

Resumen: este artículo analiza, desde la novela *A medianoche llegan los muertos* (1998), de Eliseo Altunaga, el cambio en el "orden gnoseológico" al que apunta parte de la literatura afrocubana de fines de siglo XX. En tal sentido, se buscará mostrar que, más allá de evidenciar un proceso de interculturalidad, Altunaga ha redefinido/reiventado la memoria cultural proponiendo alternativas al pensamiento único occidental.
Palabras clave: orden gnoseológico, literatura afrocubana, representación sacromágica

Abstract: This article analyzes, from the novel *A medianoche llegan los muertos* (1998), by Eliseo Altunaga, the change in the "epistemological order" to which part of the Afro-Cuban literature of the late twentieth century points. In this sense, it will be sought to show that, beyond evidencing a process of interculturality, Altunaga has redefined / re-created the cultural memory by proposing alternatives to the unique Western thought.
Keywords: epistemological order, Afro-Cuban literature, sacred-magical representation

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 109-121
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.510
Recibido:26/01/2019
Aprobado: 01/02/2019

Introducción

Hasta hace aproximadamente quince años, la categoría literatura afrocubana remitía inexorablemente al negrismo de la primera mitad de siglo XX y a autores canónicos como Nicolás Guillén, Nancy Morejón o Alejo Carpentier. Aparentemente, el campo no se había expandido a nuevos autores, y la primera razón que se encontraba para ello eran las políticas revolucionarias en pro de una etnicidad en la que no cabían diferencias religiosas, étnicas, de género ni, por supuesto, de clase. Algunos textos del periodo posterior a 1959, en todo caso, daban cuenta de la imposibilidad de compatibilizar la idea del hombre nuevo con las creencias religiosas de cualquier orden, pero fundamentalmente con las de origen africano por su condición de primitivas para el pensamiento modernizador de la Revolución, aunque tan cotidianas en gran parte de la población de la Isla. Un caso paradigmático es el cuento de Antonio Benítez Rojo "Entre el cielo y la tierra".

Sin embargo, en medio de una generación de escritores nacidos posteriormente al triunfo revolucionario, a los que la academia bautizó con diferentes nombres ("iconoclastas", "tercera generación de la Revolución", de "la transición", para finalmente ser reconocidos con el nombre de "novísimos"), y entre los cuales según alguna crítica no habría, al menos en un principio, una mirada renovada con respecto a la negritud (Uxó González), había otros escritores, pertenecientes a generaciones anteriores, que concentrarían su mirada en una problemática que había comenzado a hacer ruido en el campo intelectual y cultural de la Isla desde fines de los ochenta. Esto es, el racismo, la identidad cubana, la presencia de matrices religiosas de origen africano, entre otros. Claro que esto no conformó un espacio homogéneo, sino que fue elocuente de las tensiones y contradicciones frente a los mencionados temas dentro del mismo campo literario (Valero, 2011a y 2011b). En este sentido, me interesa referirme a la novela *A medianoche llegan los muertos* (1998), del escritor Eliseo Altunaga, pues será uno de los que con mayor concentración, dentro del ámbito literario cubano, ponga en evidencia la dinámica del discurso social a fines del siglo XX y principios del XXI, en relación con una apertura en los sistemas de conocimiento.[1]

Para ello, a Altunaga le será necesario rearticular los procesos de etnización a través de dos materiales básicos: la cultura y la historia. En este trabajo dejaré de lado el tema de la reconstrucción de la historia que ya fue tratado anteriormente (Valero 2011b) para referirme a la representación cultural, específicamente en el orden de lo religioso. Entiendo que la reconstrucción de rituales, prácticas, creencias, costumbres, y otros aparatos culturales tendrán como objetivos simbolizar pertenencia grupal y legitimar culturas marginadas, es decir, construir bases para la apertura de un nuevo "orden gnoseológico" (Bourdieu, 68). Así, en este reclamo por el derecho al

[1] Un gran número serán mujeres escritoras, como es el caso de Deysi Rubiera Castillo, Exilia Saldaña, Marta Rojas, Georgina Herrera, Lázara Castellanos.

reconocimiento de la tradición afrocubana, una de las más visibles estrategias será la de descubrir el mundo religioso de los ancestros, enfatizando en su substancia al mismo tiempo que evitando un acercamiento folklórico o exótico.

De tal manera, los interrogantes que intentaré responder con este trabajo son por qué considero que Altunaga da un paso más allá de la tradición literaria afrocubana en lo que al tratamiento del mundo sacromágico se refiere y cuál es el objetivo último de esta búsqueda literaria.

En busca de un contra-imaginario

El énfasis que ponía la narrativa cubana de los años sesenta y setenta en la experiencia histórica de la Colonia y la República, continuará después de los noventa pero con desplazamientos a nivel semántico. Si antes esas coordenadas fueron el referente en el que se situó una impronta nefasta para la Nación, entonces ya resueltas por las políticas revolucionarias, ahora la re-escritura vendrá atravesada por una mirada diferente en cuanto a los procesos de subjetivización, en tanto el acento estará puesto en la necesidad de reconocer la presencia de una raigambre afro más allá de estilizaciones y folklorizaciones, como habría sucedido con el nacionalismo cultural de primera mitad de siglo XX, o con las políticas culturales de la segunda mitad, cuya impronta era la construcción de una etnicidad asentada en la responsabilidad y el compromiso revolucionario .

Aquella "condición homogénea del tiempo, del espacio, del número, de la causa, que hace posible el acuerdo entre las inteligencias", a la que Bourdieu (68) define como "orden gnoseológico", en la novela *A medianoche llegan los muertos (1998)*, del escritor y guionista Eliseo Altunaga, se encuentra, con un quiebre en su sistema simbólico en la medida en que el autor integra al mundo representado otro modo de conocimiento. Posición epistemológica, esta, que no es nueva en el caso de la literatura afrocubana, pero que sí moviliza estructuras en cuanto a la intencionalidad última del programa narrativo en el que se desenvuelve.

Las novelas de Altunaga ponen en cuestionamiento las relaciones entre ficción-Historia, memoria-escritura, lenguaje oral-traducción escrita e interpretación y, sobre todo, identidad-otredad, pues se instalan con una actitud contestataria al apuntar al derrumbamiento de oposiciones valorizadoras, tales como etnografía y literatura, sistemas canónicos y periféricos, culturas civilizadas y primitivas, como una manifestación de la imposibilidad de una lectura unidimensional.

En su búsqueda creativa, Altunaga está abriendo el juego a las discusiones que circulan en su momento de producción en cuanto a la redefinición de la cubanidad y al espacio que se le otorga al negro en esa construcción. En este sentido, su programa narrativo se apoya en mecanismos que proponen una descolonización epistemológica en relación con la imagen del negro que el pensamiento modernizador ilustrado perpetuó e instaló en el imaginario cubano. Es decir, la presencia de lo sacromágico es un elemento

fundamental en el trabajo de Altunaga, pues tiene un carácter político en el sentido de la búsqueda de una explicación del lugar que ocupan el negro y su cosmovisión en el imaginario de la nación cubana. Altunaga, de este modo, se inserta en la discusión de la Cuba contemporánea no sólo a través de la reivindicación del negro en la construcción de la nación, sino buscando desmontar las políticas de representación que lo invisibilizaron, lo disminuyeron intelectualmente o primitivizaron su cultura.

De allí, entonces, la densidad que adquiere la dimensión sacro-mágica de raíz africana en *A medianoche llegan los muertos*, sobre todo al verse interconectada con otros dos sistemas, el de la Historia y la Palabra. Tal como lo explica Sylvia Wynter, la Historia "[…] es uno de los paradigmas disciplinarios generados por la Palabra" (Wynter en Scott, 2000: 159). Esta Palabra a la que se refiere la crítica jamaiquina remite a una episteme eurocentrada sin espacio para otros conocimientos o subjetividades. Por lo tanto, el punto no será sólo cambiar los contenidos sino los términos de la conversación: quién habla, a nombre de quién y con qué implicaciones; Altunaga va más allá del poscolonialismo que conceptualiza al colonialismo como una tecnología de otrerizacion, un mecanismo de inteligibilidad, una lógica de la categorización. De allí la importancia de uno de los mecanismos de etnización de la novela que es el espacio concedido al sistema religioso-oral afrocubano, que desfigura la noción de irracionalidad de este para mostrarlo como portador de una gran complejidad.

La religiosidad afrocubana, que en la narrativa anterior debía subsumirse al ideal revolucionario,[2] se representa ahora en todas sus variantes con la impronta básica de ser tratadas en su compleja dimensión sacromágica. Personajes cargados de doble semanticidad en cuanto desdoblados en orichas sostienen una matriz cosmogónica con la que la cultura ilustrada se enfrenta conflictivamente.

A medianoche llegan los muertos narra la avanzada del general mulato Antonio Maceo desde el Oriente hacia el Occidente de Cuba en 1895, durante la guerra de Independencia. Nueve meses de 1895 —entre principios de abril y finales de diciembre, casi un diario de los incidentes bélicos más relevantes y sus aledaños— ocupan la urdimbre de esta novela, con dos sucesos —como apertura y cierre— de cardinal alcance para el suceder de aquellos días: el desembarco de Antonio Maceo en la playa de Duaba y el descalabro de Arsenio Martínez Campos en el camino real de Coliseo.

La obra consta de dos niveles narrativos que se ubican en dos tiempos históricos diferentes. El primero corresponde al presente del enunciado: el Escribano, exsoldado bajo el mando de Maceo, ubicado temporalmente durante la República, siente el llamado del espectro del General para que reescriba la historia de la independencia desde aquellos hechos y personajes que la historia oficial negó o ignoró. Dentro de este nivel se incluyen otros, cuyos enunciadores son el propio personaje y testimonios orales de otros espectros,

---

[2] Ver, por ejemplo, *Cuando la sangre se parece al fuego* (1977), de Manuel Cofiño.

protagonistas de aquella guerra, que reconstruyen el primer año de esta. Estos dos tiempos históricos, a través de los cuales se va tejiendo una novela que consta de 176 escena, [3] no se desarrollan aisladamente, sino que se interpenetran: así, el primer nivel temporal es invadido por el segundo a través de los personajes —históricos y no históricos—, cuyos fantasmas dialogan con el Escribano.

La primera secuencia de *A medianoche llegan los muertos* ubica al lector en lo que será el régimen de representación: los conflictos, tensiones e intereses sociales se pondrán en escena a través del derrumbe de pensamientos que Altunaga entiende cristalizados como verdades únicas y absolutas. No casualmente la acción comienza y se desarrolla en la biblioteca del Escribano. Dos elementos de validación opuesta, pero expresión de las contradicciones a las que se verá sometido el personaje, concentran el espacio del conocimiento: por un lado, los documentos históricos escritos, y por otro, la presencia de Cacha y el Yerbero, espectros que, con su saber oral, comparten una dimensión mítico-real con otros personajes. Ambos funcionan como la representación de aquella parte del imaginario cubano que Altunaga busca consagrar como parte de la cubanidad, en cuanto no termina de ser reconocida por la intelectualidad de la Isla. Ese imaginario sincrético, que Rogelio Martínez Furé (2004) prefiere llamar yuxtapuesto,[4] tiene su mayor logro literario en las figuras de Cacha y el Yerbero.

En el ámbito sagrado de la isla, Cacha es identificada con las divinidades de ambos sistemas religiosos, el de raíz africana y el católico: en su primera aparición en la novela se la vincula con la miel y las estrellas doradas, que, entre otros elementos, son reconocidos dentro de la cultura afrocubana como símbolos de la oricha Ochún. Pero en la novela, el nombre por el cual se conoce a esta mujer con "ojos de miel, acentuados por el cobre oscuro de su cara" (Altunaga, 1998, 15), es Cacha, lo cual nos remite a la Virgen católica de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba, a la que "los yorubas identificaron con Ochún porque esta última es la dueña del cobre, aparece en la desembocadura de un río y es de tez bronceada" (Bolívar Aróstegui, 2005: 190).

Por su parte, el Yerbero, interlocutor omnipresente en el debatirse del Escribano, además de su función de curandero entre las tropas de Maceo, posee las características físicas necesarias para identificarlo fácilmente con el oricha Osaín: "[…] un yerbero tuerto, cojo y manco, apoyado en su andar por una rústica muleta de ébano con forma de reptil […]" (Altunaga, 1998, 15). Lo que *A medianoche llegan los muertos* está haciendo es adaptar el personaje a la figura mitológica que Lydia Cabrera, en *El monte*, presenta de la siguiente manera:

[3] Vale señalar que el texto en sí no tiene enumerados los episodios, sino sólo separados por espacios en blanco. La enumeración fue hecha por mí para facilitar el análisis de la obra.

[4] Rogelio Martínez Furé, más que de sincretismo, prefiere hablar de un proceso de "yuxtaposición religiosa, lleno de contradicciones y tensiones, pues los denominados elementos 'sincréticos' se presentan, sobre todo, en las manifestaciones externas del culto" (2004: 91), tal como queda demostrado con los personajes novelescos cuya impronta afrocubana es la que conforma su universo vital.

"Todos los santos son yerberos, pero el dueño incontestable de las yerbas, el médico, el yerbero, es Osaín. [...] *no posee más que un solo pie, el derecho, un brazo, el izquierdo, y un ojo*; una oreja desproporcionadamente grande por la que no oye nada. La otra, al contrario, muy chica, percibe los ruidos más remotos y distantes. [...] *camina a saltos o rengueando*" (1993: 73; las cursivas son mías).

Es necesario tener en cuenta que, si bien aquellos personajes orichas se corresponden con elementos concretos de un texto mitológico que, a su vez, se convierte en metatexto (Lotman, 1979: 125), este proceso no implica una traducción mecánica sino un acto de re-elaboración. Altunaga hace un movimiento de recreación al poner a actuar a los orichas adaptándolos al período histórico concreto de la novela, de manera tal que aquellas características que los significan dentro del cuerpo mitológico afro-cubano se incorporen al hecho histórico sin perder su especificidad mítica. Hay que tener en cuenta que el mito presenta la diferencia radical entre historia y ficción con la que carga el relato occidental histórico. De esta manera, el conocimiento diferente de la realidad que tendrán algunos personajes cumple una función dinámica dentro del texto en cuanto forma parte de la instancia dramática al incorporarse a las fuerzas en conflicto.

Altunaga, en un acto cargado de sugerencia, lleva a Cacha y Yerbero a desplazarse con total familiaridad y desparpajo, por la biblioteca, sentándose sobre los libros del Escribano, personaje no por azar formado intelectualmente en la academia francesa, erigida en la portadora del saber universal.[5] Con un protagonista formado intelectualmente en las ideas de la Ilustración dieciochesca, el Yerbero se presenta como el antagonista portador de la oralidad en su dimensión ético-religiosa, y quien, con una mezcla de lenguaje ritual y actitud profana, se enfrenta a la palabra escrita como portadora del único saber autorizado por el pensamiento ilustrado.[6] Es, en definitiva, la intención de anular el significado unívoco de la biblioteca, reducto del saber europeo del Escribano, símbolo del privilegiado y condensador espacio del conocimiento letrado, para transformarlo en un espacio heterogéneo donde el saber de la oralidad también encuentra su lugar. Lo que se busca significar es que el libro, sinécdoque de UN orden y UN conocimiento, no provoca sometimiento intelectual en el Yerbero, personaje-metáfora en cuanto encarna otro sistema cognitivo. Él mismo pondrá su saber a la altura del saber científico occidental

---

[5] La actitud de los orichas en el espacio de la biblioteca concuerda con la versión que explica la antropóloga Lázara Menéndez: "Los orichas, que según esta versión se van conformando conjuntamente con la naturaleza, no constituyen —según ponen de manifiesto otros relatos— arquetipos morales, no son infalibles ante las debilidades humanas, no son dogmáticos, y su gusto por el juego, la antisolemnidad y cierta provisionalidad de sus emociones y acciones, flexibilizan el sentido trascendente emanado de las historias […]" (1995: 46).

[6] Esto marca la diferencia con el Alejo Carpentier, de *Écue-Yamba-Ó* (1933), obra en la que les da lugar a las experiencias religiosas afrocubanas pero siendo él mismo el sujeto portador de la voz que explica la palabra: "[…] la honda exaltación producida por una fe absoluta en su presencia [la del santo], viene a dotar el verbo de su mágico poder creador, perdido desde las eras primitivas. La palabra, ritual en sí misma, refleja entonces un próximo futuro que los sentidos han percibido ya, pero que la razón acapara ya para su mejor control" (67).

sin obviar el vínculo con lo sagrado que establece la mayor brecha entre ambos, y que es transmitido por la palabra, como centro de pensamiento de las culturas de matriz africana, opuesto al logos centralizador de la escritura. La palabra establece la comunicación entre el nivel divino y el humano, por lo que se le confiere carácter sagrado.

Las posibilidades que otorga la incorporación a la novela de documentos oficiales y privados, que interpretan el hecho histórico desde diferentes ángulos ideológicos, corroboran las afirmaciones de María Cristina Pons en cuanto a que "la nueva novela histórica ve la posibilidad de cuatro mil verdades según las perspectivas de tiempo y espacio (físico, político y social) desde las que son formuladas" (Pons, 1998: 257). Con todo, si bien Pons está marcando una ruptura con la Totalidad como racionalidad universal, concibe estas "cuatro mil verdades" desde una sola matriz de pensamiento que es la del pensamiento de matriz occidental. Como afirma Quijano (2005), los pensadores posmodernos han criticado la noción moderna de totalidad, pero siempre dentro de la historia de las ideas europeas. *A medianoche llegan los muertos* requiere pensar desde fuera de las tres grandes líneas constitutivas del pensamiento único occidental: el liberalismo, el cristianismo y el marxismo, porque el autor da una vuelta de tuerca y les otorga protagonismo a las voces de personajes desdoblados en orichas, en cuanto sus relatos interceptan la narración de corte histórico para imponer su presencia mítica.

La incorporación de interpretaciones mágico-religiosas —que no es una oposición entre lo sensible y lo racional sino otra racionalidad— de los hechos históricos tiene como función servir a la desnaturalización de la cosmología cristiana. Es decir que, al aportar conocimientos adquiridos de otras epistemologías, otros principios hermenéuticos, la novela está proponiendo una comunicación que Mignolo (2010) ha denominado "inter-epistémica" significando un ir más allá de lo intercultural. Sin pensarlo, el Escribano comienza una tarea de "desprendimiento", tal como la denomina Quijano (2000), al incorporar en su texto de carácter histórico aquellas voces que los archivos no recogieron, condenándolas a la categoría de rumor. Aníbal Quijano advertía en 1992: "[…] es necesario desprenderse de las vinculaciones de la racionalidad-modernidad con la colonialidad, en primer término, y en definitiva con todo poder no constituido en la decisión libre de agentes libres" (citado en Mignolo, 2010: 15). De allí parte Mignolo para establecer que "[…] el desprendimiento significa cambiar los términos de la conversación (y sobre todo, de las ideas hegemónicas sobre lo que son el conocimiento y el entendimiento) […] Esto implica que una estrategia de desprendimiento consiste en desnaturalizar los conceptos y los campos conceptuales que totalizan UNA realidad" (Mignolo, 2010: 34-35; destacado del original).

Otra sería la historia sin estas voces que, en el interior de la estructura narrativa de la novela, cumplen su función de provocar el quiebre cognoscitivo del Escribano, metaforizando la presencia viva de una raíz cultural que no se concibe paralela sino confluyente con otras raíces en el ser cubano. Es decir, la novela adiciona la cosmovisión afrocubana buscando desestabilizar el logos

letrado como única razón cognoscente, pero también con el objetivo de dar cuenta de su presencia silenciosa aún entre los más arraigados a un pensamiento único, como es el caso del Escribano. Este va a ver permear su escritura por las voces de aquellos sujetos. De allí que el pensamiento oral volcado en la novela por diferentes personajes, pero fundamentalmente por el Yerbero, portador de la sabiduría vernácula, esté apoyado en la transmisión de los mitos. A través de la constante emisión, por parte de este personaje, de proverbios y patakí, que son "las narraciones que acompañan a los oráculos de Ifá[7] del diloggún[8] y de 'los cocos', empleados en la santería y mediante los cuales el adivino comunica al consultado lo que se supone han profetizado las divinidades" (Martínez Furé 1979: 212-213), se intenta regular la conducta social y moral del Escribano, es decir, no sólo expresar un inherente vínculo con su basamento religioso, sino cumplir una función cotidiana, aunque el límite entre lo profano y lo sagrado a menudo sea traspasado.[9]

Es necesario, sin embargo, señalar que el programa narrativo no apunta a una diferenciación taxativa de dos componentes cognitivos y subjetivos de existencia "pura" e "incontaminada". Antes bien, la marcación diferenciadora es una estrategia necesaria a los fines de ir contra aquellas narrativas que resuelven el antagonismo a través de figuras expresivas de un mestizaje que subsume una de las miradas, siempre la misma, a la otra. En otras palabras, *A medianoche llegan los muertos* se niega al encuentro disolvente o minimizador de una de las partes, algo que Altunaga traduce en una versión propia de la noción de "totalidad contradictoria" (Cornejo Polar, 1997) a través de la imagen recurrente de la cultura cubana como "una sola, contradictoria y múltiple; amputar o excluir una zona afecta al resto del cuerpo" (Altunaga, 1996: 31).

A diferencia de las nuevas novelas históricas que buscan la desconocida intimidad del hombre más que del personaje histórico, la figura del general Maceo se concibe como la del héroe épico, uniforme, en el que no se encuentran rasgos negativos porque debe responder al objetivo primero que es el de confrontar con los documentos que lo han subvalorado. Con este fin, en su figura se concentran tres líneas convergentes que hacen móviles las fronteras entre hombre y mito.

La primera de ellas habla del ser humano íntegro y valiente al que se llega por medio de sus cartas privadas, pero también del testimonio de sus soldados, ya que para los hombres del General "si Maceo no es la revolución misma, es su cerebro y su brazo" (Altunaga, 1998: 255).

La segunda línea es la del héroe comparable con figuras legendarias, para lo cual se utilizan imágenes que remiten a las epopeyas clásicas: "Un coro recita: 'Después de veinte años vuelve a casa como el héroe de la mitología'. El

[7] Complejo sistema adivinatorio regido por el oricha Orula.

[8] Sistema de adivinación a través de caracoles considerados sagrados.

[9] Según Lázara Menéndez, algunos autores "[…] coinciden en destacar la lógica de los sistemas de creencias tradicionales apoyados en una imagen de totalidad cambiante, mutable y viva. No reconocen una dicotomía entre lo sagrado y lo profano, entre normas y prescripciones morales, sociales, filosóficas, y el carácter sobrenatural de ciertos fenómenos" (1995: 41).

General avanza entre los gajos. 'Ya hace demasiado tiempo que me pertenece', reclama la Ikú.[10] 'También es nuestro', brama el coro" (Altunaga, 1998: 24). En esta asociación de Maceo con el Ulises homérico, el panteón griego es reemplazado por los espíritus afrocubanos, con lo cual estos son ascendidos en la escala de valorización dentro del pensamiento occidental eurocentrado.

Finalmente, el narrador hace trascender la figura de Maceo de su carnalidad heroica hasta integrarlo, también a él, en la cosmogonía afrocubana. Para ello, echará mano de la tradición oral de la isla al vincular sentimentalmente a Cacha-Ochún —personaje de triple dimensión semántica, como ya se adelantó—, porque el imaginario cubano concibe al General como hijo de Changó, orisha de la guerra. Cacha, por un lado, personifica a aquellos pobladores revolucionarios que, habiendo acompañado a Maceo en la guerra anterior, finalizada en 1878, sufrieron los veinte años de espera hasta su desembarco final en 1895, y se unieron a él nuevamente. Cacha será el apelativo del personaje en toda la obra; sin embargo, sus características personales nos remitirán siempre a Ochún, como ya se detalló más arriba. Ochún, según su patakí, estaba enamorada de Changó, por lo cual, con la sentencia "Otros aseguraban haberlo visto pernoctar en la casucha de una mulata, 'a la mañana le obsequió miel de panales y dos estrellas de oro para el cuello de su guerrera'" (Altunaga, 1998: 13), se está produciendo un doble guiño semántico: Cacha-Ochún protege a su jefe-amado Maceo-Changó.

Es esa misma identificación con Changó lo que explicará la consustanciación de Maceo con el monte: "[...] como los orishas de Andrea de la Cruz Santísima o los muertos del abuelo Bonifacio, el General parecía ser el dueño del monte y de la sabana" (Altunaga, 1998: 52). En este punto, entramos en un aspecto fundamental de la cultura religiosa afrocubana que es la importancia vital que tiene el monte, revestido de sentido sagrado en cuanto habitan en él las divinidades ancestrales: es el dominio natural de los espíritus, y donde todo lo aparentemente natural es sobrenatural. En él se halla lo que necesita para sus ritos "todo el pueblo mestizo de Cuba" (Cabrera, 1993: 17-24). Pero además de su valor como contenedor de lo sobrenatural, "el monte guardó, salvó y resistió. Fue un valor y, aún lo es, de rebeldía" (Morejón, 2008: 182). Indudablemente, Nancy Morejón se está refiriendo al monte que refugió a negros cimarrones en los siglos de la esclavitud y que cobra especial significado en esta instancia de luchas por la independencia.

En los episodios en que se describe el accionar del Yerbero para salvar a Maceo de la muerte como efecto de una enfermedad desconocida, la novela nuevamente retroalimenta sus dos elementos claves, la figura de Maceo y el ritual religioso afrocubano. Así, el rito que se vincula al Palo Monte, religión afrocubana de origen congo, que lleva a cabo el Yerbero para la curación del General, se describe a lo largo de tres episodios. Sin embargo, lejos de darle un tratamiento detallado de carácter etnológico, se toma el testimonio de un

[10] La muerte, en la cosmogonía afrocubana.

testigo y la propia memoria del Escribano y, a través de una estrategia de opacidad en el sentido glissanteano, se literaturiza un rito sagrado sin traspasar su dinámica oculta, al mismo tiempo que se libera en el texto, una vez más, el uso de la palabra a través de sentencias: "Si se corta un guayacán, todos los árboles se pierden, por eso hay que salvarlo" (Altunaga, 1998: 112), advierte el Yerbero al Escribano.

En esta búsqueda planteada como de revalorización del mundo religioso afrocubano, el autor logra una transposición de sentidos ya que los creyentes consideran que cuando se destruye un guayacán en el monte, misteriosamente se secan todos los demás árboles (Cabrera, 1993: 419). La sentencia, de tal modo, actúa metonímicamente en la novela al referirse a la importancia de Maceo en la lucha independentista y, en consecuencia, lo sacraliza, pero, al mismo tiempo, produce otro efecto de sentido en cuanto desconoce la deslegitimación que el modelo epistemológico dominante ha instaurado a partir del siglo XVI. El Yerbero establece una conexión oculta e indivisible entre hombre, naturaleza y conocimiento, sustento de su visión orgánica del mundo, que pone en entredicho la concepción cartesiana de que sólo a partir de la descomposición de la realidad en fragmentos, es posible su dominación.

Al mismo tiempo, al darle protagonismo al núcleo religioso de los antiguos mitos africanos en el espacio literario, se está jerarquizando la tradición oral de la isla, base fundante de la permanencia de aquella cosmovisión. Puede argumentarse que esta búsqueda es paradójica en cuanto se apunta al reconocimiento del sector letrado para la legitimación. Sin embargo, entiendo que lo que el autor pretende es la ampliación de la nación literaria, es decir, la entrada en la literatura escrita de aquellos elementos que hacen pie en la cultura oral. Y entonces sí es posible encontrar que esta ambigüedad torna al texto heterogéneo, genéricamente hablando, en el sentido en que desarrolla el concepto Antonio Cornejo Polar (2004), ya que el camino elegido es el de una forma compositiva propia de la modernidad occidental. Pero, y complejizando más este aspecto, es indudable que la obra gana verosimilitud: no hay otra manera de volcar lo escrito en la medida en que la novela contiene en sí el metarrelato que está componiendo el Escribano, personaje inhabilitado, por su formación ilustrada, para concebir otra estructura de representación que desborde los márgenes de lo ya conocido como formas occidentales de representación simbólica. Es por esto que no deja de llamar la atención que el Escribano, en sus primeros escritos, luego de escuchar voces diferentes y contradictorias, elija partir de los testimonios de la intrahistoria, con lo cual no sólo les da protagonismo a los negros anónimos, sino que los reconoce en su otredad cultural al relatar episodios sacro-mágicos con una mirada tal que intercepta la continuidad de una sintaxis narrativa histórica. Linealidad que se ve quebrada en varias oportunidades a través de la tensión establecida en la confrontación entre dos mundos.

Para dramatizar el proceso dudoso de la representación en el cruce de las coordenadas modernidad/colonialidad, el autor se sirve del conflicto entre las figuras del Yerbero y el narrador, quienes, con sus interpelaciones,

contribuyen en la profundización de una crisis del protagonista que le permite al autor contemporaneizar su crítica, haciendo blanco en el centro de la ideología a la que se busca desmontar como instauradora histórica de regímenes de verdad, en el sentido foucaultiano. Altunaga se suma, con *A medianoche llegan los muertos,* a la narrativa literaria de reflexión historiográfica que problematiza la influencia paradójica de la filosofía ilustrada en cuanto a la formación de las conciencias nacionales. De allí que el narrador interpele al Escribano, cuando la crisis que se le impone ante la imposibilidad de asumir una comprensión cabal de su presente histórico lo aleje del centro distribuidor de conocimiento: "Tal vez los ejes de tu interpretación son diferentes. [...] Y si eres una cosmogonía diferente, qué te une entonces al General, por qué andas tras él como si fuese de verdad un Titán. Tal vez no basten Voltaire y Rousseau, Erasmo y Jefferson, Comte y Adam Smith. [...] La indagación te abruma" (Altunaga 1998, 216).

Hay en el Escribano un intento de lo que podríamos llamar una calibanización invertida[11] en la medida en que él, desde su espacio de blanco ilustrado, quiere tomar la palabra de un grupo social invisibilizado, pero también es evidente que para su sistema de pensamiento, su "orden gnoseológico", intentar una ruptura implicaría "desafiar presupuestos" (el concepto "challenge presuppositions" es de Sylvia Wynter), es decir, romper con el sistema de conocimiento que hacen al orden que elabora su palabra. De este modo, se enfrenta de manera traumática a una otredad que no es explicable desde una sola línea de pensamiento y el narrador preanuncia la crisis: "en la soledad y el desorden de tus papeles la pretensión de dar perfil a los desconocidos te parece ilusoria" (Altunaga, 1998: 166-167).

Conclusión

Nancy Morejón, refiriéndose al libro de poemas *Eshú*, *(Okiri a mí mismo) y otras descargas* (2008) de Rogelio Martínez Furé, lamentaba la persistencia de quienes se mantienen "sordo[s] al clamor de la lengua hablada, sobre todo de aquella que enmarca ese tesoro conocido, ya en el último cuarto del siglo pasado, como oralidad" (2008, 15). Con el despliegue de ésta y su universo cosmogónico, *A medianoche llegan los muertos* examina el sentido de la cubanidad no como noción propia del nacionalismo cultural, sino por los tipos posibles de culturas dentro de la cubanidad: la manifestación de prácticas culturales yorubas, congas y abakuás así lo indican.

---

[11]Uso aquí "calibanización" en el sentido de actitud de resistencia al pensamiento hegemónico de raíz eurocéntrica. El calibalismo, como significante cultural, comienza su historia como reformulación contracolonial de *La tempestad*, de Shakespeare, en *The Pleasures of Exile* (1960), del escritor barbadense George Lamming (1927-). Posteriormente, Fernández Retamar, apoyándose en las reapropiaciones de Lamming y Aimé Cesaire, publicó en 1971 su ensayo "Calibán", retitulado poco después "Calibán: apuntes sobre la cultura de nuestra América" (1971). Para ampliación del tema, véase *Canibalia* (2005), de Carlos Jáuregui.

Con esto, Altunaga expone la idea de que, al enfrentarse a la multiplicidad, cae a pedazos aquel pensamiento ilustrado de que lo universal se realizaría a través de la nación, con lo cual se pone en duda la validez del campo intelectual en el que se formó gran parte de la élite cubana para comprender la heterogeneidad socio-cultural que la rodea. La idea de sociedades maduras e inmaduras, siendo estas las que se caracterizan por "la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la ayuda de los otros" (Kant, 25), coloca al Escribano en una encrucijada. Se debe recordar que el progreso, desde la filosofía ilustrada, no llegaría de la mano de sociedades asiáticas, indias o negras, con lo cual, el diálogo inter-epistémico se torna jerárquico. De este modo, las tensiones discursivas que atraviesan al personaje del Escribano en sus crisis se posicionan como una metáfora de la actual crisis a la que se ven sometidas las bases epistemológicas que fueron sostenidas como propias de la cubanidad por el campo letrado de la isla.

Bibliografía

ALTUNAGA, Eliseo (1998), *A medianoche llegan los muertos*. La Habana, Letras cubanas.

ALTUNAGA, Eliseo (1996), "El otro componente", en *La gaceta de Cuba*, vol. 34. pp. 30-31.

BENÍTEZ ROJO, Antonio (1997), "La tierra y el cielo", *Antología personal.* San Juan, Universidad de Puerto Rico.

BOLÍVAR ARÓSTEGUI, Natalia (2005), *Los orishas en Cuba.* La Habana, Mercie.

BOURDIEU, Pierre (1997), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona, Anagrama.

CABRERA, Lydia (1993), *El monte*. La Habana, Letras Cubanas.

CARPENTIER, Alejo (2002), *Obras Completas. Volumen 1: Écue Yamba-Ó y otros escritos afrocubanos.* México, Siglo XXI.

CORNEJO POLAR, Antonio (2004*), Escribir en el aire*. Lima, Horizonte.

CORNEJO POLAR, Antonio (1997), "Mestizaje e hibridez: el riesgo de las metáforas. Apuntes", en *Revista Iberoamericana.*, vol. LXIII, n.º 180, pp. 341-344. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1997.6197>.

JÁUREGUI, Carlos (2005), *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina.* La Habana, Casa de las Américas.

LOTMAN, J. Y Uspenkij, B. (1979), "Mito, nombre, cultura", en *Semiótica de la cultura.* Madrid, Cátedra.

MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio (2007), *Eshu (Okiri a mí mismo) y otras descargas*. La Habana, Letras cubanas.

MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio (2004), *Briznas de la memoria.* La Habana, Letras cubanas.

MENÉNDEZ, Lázara (1995), "¡¿Un cake para Obatalá?!", en *Temas*, vol. 4, pp. 38-51.

MIGNOLO, Walter (2010), *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad.* Buenos Aires, Del Signo.

MIGNOLO, Walter (2006), "El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial", en Catherine Walsh, Álvaro García Linera y Walter Mignolo". *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento.* Buenos Aires, Ediciones del Signo, pp. 9-20

MOREJÓN, Nancy (2008), "Rogelio Martínez Furé y la experiencia literaria de Eshú", *La gaceta de Cuba*, vol. 3, pp. 15-17.

NAGEL, Joane (1994), "Constructing Ethnicity: Recreating Ethnic Identity and Culture", *Social Problems,* vol. 41, n.º 1, pp. 152-176. DOI: <https://doi.org/10.2307/3096847>.

PONS, María Cristina. (1998). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX.* Buenos Aires, Siglo XXI.

QUIJANO, Aníbal (2005), "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.* Buenos Aires, CLACSO, pp. 201-246.

QUIJANO, Aníbal (2000), "Colonialidad del Poder y Clasificacion Social", en *Journal of World-Systems Research*, vol. VI, n.º 2, pp. 342-386. Special Issue: Festchrift for Immanuel Wallerstein. Part I. DOI: <https://doi.org/10.5195/jwsr.2000.228>.

SCOTT, David (2000), "The Re-Enchantment of Humanism: an Interview whit Sylvia Wynter", *Small Axe*, vol. 8, pp. 119-207.

UXÓ GONZÁLEZ, Carlos (2010), *Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana. Una perspectiva desde los estudios subalternos*. Madrid, Verbum.

VALERO, Silvia (2011a), "Mapeando las narrativas de la diáspora en Cuba: la imaginación de la negritud en la literatura de entre-siglos", *Casa de las Américas*, vol. 264, pp. 93-105.

VALERO, Silvia (2001b), "De 'negros' y 'mulatos' en la literatura cubana contemporánea: Eliseo Altunaga, Marta Rojas y la re-escritura de la historia", en Ineke Phaf-Rheinberger (Ed.) *Historias enredadas. Representaciones asimétricas con vista al Atlántico*. Berlín, Tranvía, pp. 117-133.


Mitologías
hoy

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

Mitologías hoy

Reescritura de mitos aborígenes en dos novelas de la primera mitad del siglo XX: *Hombres de maíz* de M.A. Asturias y *Macunaíma* de Mário de Andrade

Aboriginal Myths Rewritten in Two Novels of the First Half of XXth Century: Hombres de maíz *by M.A. Asturias and Mário de Andrade's Macunaíma*

Mariano García
Pontificia Universidad Católica Argentina (Argentina)[1]
ardeo2@gmail.com

Resumen: la cultura americana, prototipo de cultura híbrida, es un punto de confluencia inestable entre las tradiciones previas y posteriores a la conquista. En *Hombres de maíz* (1949) Asturias emplea el corpus mítico de los ancestros: los *Libros de Chilam Balam*, los *Anales de los cakchiqueles* y los *Himnos de los Dioses* recogidos por Sahagún, y ese gran relato mítico que es el *Popol-Vuh*, revelando hasta qué punto se implican y se reflejan las antiguas estructuras del mito y las modernas técnicas narrativas. Antes de los experimentos de Asturias con los mitos de su tierra, en plena efervescencia del primitivismo estético, Mário de Andrade publicaba su rapsódica *Macunaíma. O herói sen nenhum caráter* (1928). En su uso del mito, esta novela refleja el contexto modernista que se volcó al repaso paródico, pero que también supo explorar sus aspectos trágicos.
Palabras clave: Mito, Metamorfosis, Popol Vuh, M.A. Asturias, M. de Andrade

Abstract: American culture, the paradigm of a hybrid culture, is an unstable point of confluence between traditions that existed before the conquest and those that came after. In *Hombres de maíz* (1949), Asturias uses the mythical corpus of the ancestors; the *Books of Chilam Balam*; the *Annals of the cakchiqueles*; the *Hymns of the Gods* collected by Sahagún: and, most importantly, that great mythical narrative that is the *Popol Vuh*. These texts reveal an implication and reflection between the old structures of myth and the modern narrative techniques. Before these experiments, in the context of the esthetic primitivism, Mário de Andrade published his rhapsodic *Macunaíma* (1928), a parodic revision of myth.
Keywords: Myth, Metamorphosis, Popol Vuh, M.A. Asturias, M. de Andrade

[1] Centro de Estudios de Literatura Comparada María Teresa Maiorana-Pontificia Universidad Católica Argentina /Conicet.

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 123-131
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.614

Recibido:26/01/2019
Aprobado: 05/02/2019

Introducción

Así como la herencia cultural occidental recibe de los mitos griegos, pero también de elementos sincréticos egipcios y latinos, una poderosa herencia temática que se afianza en la Edad Media y a partir de entonces irriga las narraciones de los distintos países de Europa, que a su vez adaptarán esos temas, motivos, esos mitos en suma, a sus propias tradiciones locales (Panofksy y Saxl 2015; Panofksy 1975); en el resto del planeta se verifica igualmente y casi sin excepción la existencia de mitos destinados a recrear su propia cultura por medio de la transmisión oral de relatos anónimos que se han ido perfeccionando de generación en generación. Ahora bien, quizás de manera más acusada que en la cultura europea, el resto de las sociedades ha fusionado sus propios relatos tradicionales con esa otra herencia 'fuerte', haciéndolos convivir o hibridándolos para producir esquemas míticos complejos donde resulta difícil separar el origen de una u otra tradición.

La cultura americana es en tal sentido, como lo desarrolla García Canclini (2001), un prototipo de cultura híbrida, un punto de confluencia inestable entre las tradiciones que existían antes de la conquista y las que se agregaron con ella. Es difícil concebir un ejemplo más gráfico que el de ciertas iglesias mexicanas construidas sobre pirámides aztecas.

Asturias y el realismo mágico

Un caso paradigmático de este tipo de hibridaciones es el que plantea el realismo mágico, y en particular uno de sus más visibles cultores, Miguel Ángel Asturias. La literatura del realismo mágico intentó recuperar todos aquellos elementos sagrados que se imponen al habitante de la tierra americana, en contacto con una naturaleza desbordada, amenazante, invasora y sorprendente que se revela a través de las recurrentes analogías entre el cuerpo humano y lo vegetal de los textos clásicos mayas. Si esa naturaleza, entonces, ya había sido mitologizada por sus primitivos habitantes, los escritores del realismo mágico volvieron a esos antiguos relatos sin olvidar o sin ignorar ciertas técnicas vanguardistas de cuño europeo, como el surrealismo que influiría tanto en Asturias, que no obstante aclara: "hay páginas y páginas escritas casi sin la inteligencia del occidental" (Rincón, 1992: 702).

Hombres de maíz

En *Hombres de maíz* (1949), Asturias emplea el corpus mítico de los ancestros: los *Libros de Chilam Balam,* los *Anales de los cakchiqueles* y los *Himnos de los Dioses* recogidos por Bernardino de Sahagún, y especialmente ese gran relato mítico que es el *Popol-Vuh*, revelando hasta qué punto se implican y se reflejan las antiguas estructuras del mito y las modernas técnicas narrativas. En el caso de Asturias estas últimas le venían de su contacto con el surrealismo en Francia, donde también estudió y tradujo el *Popol-Vuh* a partir de la versión francesa de su maestro Georges Raynaud.

En esta novela los hechos pueden tener una fuerte impronta onírica, pero también son puestos en suspenso por el uso de la modalización[2] o por la retransmisión de los relatos, que es donde reside la verdadera significación que le da coherencia y unidad a una obra considera deshilvanada según la crítica. Basta con resumir las dos primeras partes para comprender la dinámica de toda la obra y advertir que no se trata de meros relatos reunidos bajo el caprichoso rótulo de novela: ya en la primera parte ("Gaspar Ilom") se confunde el tiempo circular del mito con el tiempo histórico y apuntan algunos anacronismos, pero queda claro el motivo que desencadenará todas las historias restantes: el cacique Gaspar Ilom es abandonado por su mujer Piojosa Grande y traicionado más tarde por Tomás Machojón y su mujer Vaca Manuela, que lo envenenan a instancias del Coronel Godoy, ansioso por deshacerse de él pues Gaspar mataba regularmente a los maiceros, de tal modo que era el único en controlar el fuego que destruye su medio ambiente. El tema de la novela apunta a aquellos que destruyen los bosques para sembrar un maíz que no consumen sino que venden, o sea la destrucción de la sociedad tribal por una sociedad de clases. Gaspar se salva bebiendo toda el agua del río pero decide morir al ver que Godoy ha ultimado a toda su gente. A partir de la segunda parte ("Machojón") se pone en movimiento de manera vertiginosa ante los ojos del lector el 'trabajo' del mito: Machojón, hijo de don Tomás, parte a casarse con Candelaria Reinosa pero en el camino es devorado por el fuego de las luciérnagas y desaparece sin dejar rastro.

> Del sombrero le chorreó tras las orejas, por el cuello de la camisa bordada, sobre los hombros, por las mangas de la chaqueta […] como sudor helado, el brillo pabiloso de las luciérnagas, luz del principio del mundo, claridad en que se veía todo sin forma cierta. (Asturias, 1992: 30)

Su padre, don Tomás, sabe que se trata de la maldición de los brujos de las luciérnagas, que pende sobre los responsables de la muerte del cacique. Una fantasmagórica mujer cuenta a Candelaria que cada vez que hay quemas en los bosques Machojón aparece todo vestido de oro; ella repite el cuento, que llega a don Tomás, quien con el objeto de poder ver aunque sea por una vez a su hijo cede sus terrenos a los maiceros para que produzcan el fuego. Sin creerla, los maiceros avalan la leyenda para obtener así por nada las tierras de don Tomás, y en sus sembradíos elevan espantapájaros que recuerdan a Machojón. Sin embargo, don Tomás nunca ve al hijo en las terribles rozas. En un arrebato de locura se viste como él y provoca un enorme incendio que destruye por igual bosques y maizales.

De un relato a otro la historia se transforma en mito, aunque dentro de un mismo relato, como ocurre en "Venado de Siete-Rozas", también se ve el funcionamiento de lo mágico y su punto de partida en lo real: los hermanos Tecún piden al curandero un remedio para su madre, consumida por un hipo que consideran producto de un embrujo (alguien le metió un grillo por el

[2] La modalización implica "ciertas locuciones introductivas (quizás, me pareció que, creí que, etc.) que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado" (Todorov, 1970: 42-3).

ombligo, pues el canto del grillo es un hipo). El curandero da una pócima al mayor para que los espíritus revelen lo que hay que hacer y en trance éste revela: "Mi nanita fue maleada por los Zacatón y para curarla es necesario cortarles la cabeza a todos ésos" (Asturias, 1992: 51). Los hermanos parten pues en medio de la noche y asesinan a toda la familia aludida:

> El curandero recibió un buey por el prodigio. A la enferma se le fue el hipo, santo remedio, al ver entrar a sus hijos con ocho cabezas humanas desfiguradas por las heridas de los machetazos. El hipo que en forma de grillo le metieron los Zacatón por el ombligo. (Asturias, 1992: 53)

El nahual y la literatura fantástica

La hipérbole de lo mágico aplicada al mundo real produce un choque tan violento como para relanzar lo mágico y justificarlo, creando nuevos círculos. Como en el típico procedimiento de la literatura fantástica, también las metáforas literalizadas permiten una irrupción constante de las metamorfosis. En el discurso mágico del mito no hay espacio para el sentido figurado: lo metafórico obra como encantamiento y tiene el poder de transformar la realidad, no el lenguaje. Es gracias a la idea del nahual, de la que tanto se habla en los libros de Carlos Castaneda a propósito de su mentor Don Juan, que podemos entender mejor la espiritualidad de los aborígenes mexicanos, y que se puede concebir la coexistencia de lo doble, mi yo y un tótem, aun cuando eso mismo produzca dudas, vacilación, como le ocurre a María Tecún, personaje de la misma novela, quien se pregunta si ella misma no es también la mujer que se convirtió en piedra. Para el antropólogo Marcel Mauss,

> [bajo] el término de nahual, en México y en América central, creemos reconocer una noción correspondiente (a la de mana). Es tan persistente y tan extendido este término que han querido convertirlo en la característica de todos los sistemas religiosos y mágicos [...]. El nahual es un tótem, por lo común individual. Pero es algo más; es la especie de un género mucho más vasto. El brujo es nahual, es un naualli; el nahual es especialmente su poder de metamorfosearse, su metamorfosis y su encarnación. Vemos entonces que el tótem individual, la especie animal asociada al individuo durante su nacimiento no parece ser más que una de las formas del nahual. Etimológicamente, la palabra [...] significa ciencia secreta; y todos los diversos sentidos y sus derivados se asocian al sentido original de pensamiento y espíritu. En los textos náhuatl la palabra significa lo que está escondido, envuelto, disfrazado. (Mauss 1950: 108)

Los personajes mismos muchas veces parecen resistirse a la idea de la transformación, de la magia que los envuelve, como le ocurre a Uperto —"Pensar que el venado y el curandero eran un solo ser se le hacía tan trabajoso, que por ratos se agarraba la cabeza, temeroso de que a él también se le fuera a basquear el sentido común" (Asturias, 1992: 61)—, a fin de que reforzando el sentido de realidad a través de discusiones previas, la metamorfosis (o lo fantástico) irrumpa con más fuerza en esa realidad: lo fantástico solo puede funcionar en un marco cotidiano para que pueda tener efecto. Sin embargo,

como lo argumenta Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*, para la mente primitiva no existe lo insólito en su contexto cotidiano; como su atención hacia lo concreto está desarrollada al extremo, no utiliza la noción de metamorfosis como nosotros, para explicar un hecho excepcional, sino que la usa espontáneamente para referirse a lo más sencillo: el cambio de las estaciones, por ejemplo, que para las sociedades 'modernas' es lo más banal del mundo. El propio Asturias lo expresó con mucha claridad:

> … yo creo que el surrealismo francés es muy intelectual, mientras que en mis libros, el surrealismo adquiere un carácter completamente mágico, completamente distinto. No es una actitud intelectual sino una actitud vital del indio que con su mentalidad primitiva e infantil mezcla lo real y lo imaginario, lo real y lo del sueño. (Azaña y Mie, 1968: 139).

Lo etiológico y lo redundante

Otro aspecto que explota en el relato de Asturias es el de la reversibilidad de estas narraciones, detalle que puede aportar un carácter inquietante: en el folclore de los indios americanos se dice que el maíz nace del hombre pero también que el hombre nace del maíz. En efecto, un elemento perturbador en este tipo de mitos, según Pierre Brunel es "la multiplicidad de versiones de un mismo mito etiológico" (Brunel, 1974: 58), lo que plantea un problema acerca del valor etiológico de ese mito, considerados por Lévi-Strauss falsamente etiológicos. Estos mitos ofrecen más bien un carácter redundante: "Más que etiológico, su papel parece ser demarcativo: no explican verdaderamente un origen, y no designan una causa; pero invocan un origen o una causa (en sí mismas *insignificantes*) para destacar algún detalle o marcar una especie" (Lévi-Strauss en Brunel, 1974: 59; cursivas del original). Así vemos que

> la imaginación humana parece despertar ante una característica, un detalle de la planta o el animal. El relato desemboca en una descripción nueva de este detalle que se convierte en el signo mismo de la especie vegetal o animal que la significa. Podríamos decir, retomando una valiosa distinción de Lévi-Strauss, que el mito de la metamorfosis es aquí metonímico al proponer la explicación de la parte como explicación del todo. (Brunel, 1974: 59)

No hay lugar para la metáfora, ni siquiera, como quiere Irving Massey (1976), porque ésta se oponga a la metamorfosis, sino porque no es una categoría válida según esta forma de pensamiento. No se trata de analogías, sino de un principio de identidad que ignora el principio de contradicción.

Recepción

La tibia recepción crítica de esta novela se basó en que fue vista como mera colección de relatos o que, en todo caso, como novela, ofrecía una estructura confusa, cuando no ausente (Martin en Asturias, 1992: 515-6). Lo anterior revela que en un primer momento no se comprendió del todo la intención de

Asturias de imitar la particular estructura rizomática de los propios mitos, y que esta calidad rizomática del mito aplicada en literatura suele generar obras de difícil atribución genérica. Para aumentar la confusión, a diferencia del mito atemporal tal como lo consideraban los estudios estructuralistas, hay en esta novela, como vimos, una clara inserción de la historia en el mito maya. Si el problemático capítulo "María Tecún" es el que parece revelar la mayor distancia con el resto de las partes del libro, se lo puede considerar, por el contrario, como la puesta en abismo del proceso de pérdida de identidad que se desarrolla a lo largo de toda la novela, tema paradójico y doble ya que a través de las metamorfosis se habla de la identidad —indígena— y de su pérdida por parte de los ladinos. Goyo Yic es mitificado por el pueblo, o sea que su historia como individuo se convierte en pensamiento anónimo, en pensamiento 'salvaje', pero la misma inclusión de este episodio sin relación aparente con lo demás aludiría precisamente a la falta de unidad de los mitos en general, y a los procesos de metamorfosis en particular, que ponen en escena, con mayor o menor intensidad, un conflicto identitario. Recordemos que para Blumenberg (2003) la inestabilidad de Proteo le impide aspirar a la categoría de personaje. La fragmentación de los relatos míticos, pero también sus relaciones sutiles, sus 'vasos comunicantes', encuentra en la metamorfosis un reflejo de esa estructura desestructurada, por así decir, en una identidad que se transforma. Si cabe la fórmula, la falta de unidad de los mitos constituye su identidad, su forma de ser hecha de yuxtaposiciones más que de sucesiones temporales. Un corpus mítico es fragmentario sin dejar de ser uno, es uno y múltiple simultáneamente, como el cuerpo de la metamorfosis.

Macunaíma

Antes de los experimentos de Asturias con los mitos de su tierra, en plena efervescencia del primitivismo estético y la difusión de Tylor, Lévy-Bruhl, Frazer y Freud, en 1928 Mário de Andrade publicaba su rapsódica *Macunaíma. O herói sen nenhum caráter.*

> Lo que se llama "primitivismo estético" en el periodo en que se gestó la rapsodia viene a significar una vuelta de tuerca a los procesos de mímesis literaria. La intensa búsqueda del sentido interno y de las motivaciones salvajes y reprimidas, que se ofrecen o se esconden tras la máscara de actos y palabras, es común al psicoanálisis […], al Surrealismo y al Expresionismo. El hastío de las estilizaciones brillantes y afectadas que poblaban la escena de la *Belle Époque* tiene como correlato el sondeo del mundo onírico individual y, en una esfera más amplia, el encuentro maravillado con las imágenes y ritmos de las culturas no europeas. Es el momento de África, del *art nègre*, e inmediatamente después, del jazz afroamericano. En América Latina, es la hora de redescubrir las fuentes precolombinas. (Bosi ,1996: 173)

En su uso del mito, esta novela entra dentro de ese contexto modernista que se volcó a un repaso paródico del mito.[3] Con un impulso vitalista y tomando como fuente la cosmología caribe de los Arekuna-Taulipang, tal como la publica en 1924 un etnólogo alemán, el jesuita Theodor Koch-Grünberg, en *Vom Roraima zum Orinoc*, Mário de Andrade encara la saga de este héroe desde un aspecto fundamental de lo mítico como es lo musical: "Quanto a estilo, empreguei essa fala simples tao sonorizada, música mesmo, por causa das repeticoes, que é costume dos livros religiosos e dos contos estagnados no rapsodismo popular" (De Andrade, 2008: 218).

Esta sorprendente incursión novelística en el mito, o más bien en la saga de un personaje que agrupa distintos mitos indígenas del Amazonas, y que serían más tarde estudiados por Lévi-Strauss,[4] con un lenguaje difícil que en una traducción (a diferencia de los verdaderos mitos, diría Lévi-Strauss) debe perder mucho por la prosa musical, la cadencia que establecen las fórmulas repetidas, las eufónicas y aliterativas enumeraciones, hace pensar que esta novela está pertinentemente alejada del mito en su condición de 'literatura', a pesar de su contenido. O bien, que la aserción de Lévi-Strauss de que el valor de los mitos es sólo de contenido debe matizarse, pues el torrente lingüístico de esta novela nos lleva a preguntarnos si acaso algunos o incluso todos los aspectos de la generación de los mitos no se dieron a través de onomatopeyas, juegos de palabras, homofonías y demás efectos de lenguaje.

El héroe, cuya frase recurrente es "ay, qué preguiça!", se presenta como mentiroso, traidor, asesino, egoísta, y ni siquiera propiamente brasileño, como dice el propio autor en el prefacio: "Essa circunstancia do herói do livro nao ser absolutamente brasileiro me agrada como o quê" (De Andrade, 2008: 226). El carácter, o más bien su ausencia, se manifiesta a través de su falta de forma —un agua encantada lava su negrura y queda rubio, se disfraza de francesa, se convierte en pato, muere y es resucitado— y revela, muy a la manera de los mitos, no una coherencia psicológica sino los rasgos heterogéneos, muchos de ellos negativos, producto de la yuxtaposición de los personajes míticos. Andrade habría querido retratar la falta de carácter del brasileño, que según él carecía de culturas preexistentes, aunque al mismo tiempo revela, como más tarde Asturias en *Hombres de maíz,* que la identidad fluctuante no depende tanto de la falta de una base cultural propia sino de la propia estructura mítica, parte de cuyo trabajo es problematizar la identidad.

A fin de cuentas, tanto Andrade como Asturias se basan en mitos previos, en una cultura que con mayor o menor desarrollo los antecede. Los diversos cuentos etiológicos, al provenir de un nivel lingüístico —los juegos de palabras— que determina una parte de la estructura mítica, subrayan el carácter problemático de los personajes, como lo observa Saussure a propósito de los *Nibelungos:* "todas las incongruencias del pensamiento proceden de una

---

[3] Como el *Ulysses* de Joyce, o incluso el uso irónico del mito del andrógino en *Orlando* de Virginia Woolf, pero el modernismo también supo explorar sus aspectos trágicos: Faulkner y su utilización de mitos bíblicos, Thomas Mann y el nietszcheano subtexto de lucha apolíneo-dionisíaca en *Muerte en Venecia*.

[4] Algunos mitos que estudia Lévi-Strauss aparecen casi sin transformaciones en la novela de Andrade. Véase, por ejemplo, sobre el origen de la luna, *El origen de las maneras de mesa*, p. 74 y ss., y el capítulo 4 de *Macunaíma.*

reflexión insuficiente sobre lo que es la *identidad* o los caracteres de la identidad cuando se trata de un ser inexistente como la *palabra*, o la *persona mítica*, o una *letra del alfabeto*, que no son sino diferentes formas del SIGNO, en el sentido filosófico" (Lévi-Strauss 1968: 268; cursivas del original). Estas 'incongruencias' saltan a la vista cuando, a pesar de la manía explicativa característica de lo etiológico, en muchas otras ocurrencias disparatadas o sobrenaturales no se da la menor explicación: los hermanos de Macunaíma, por ejemplo, aparecen y desaparecen según sean funcionales al relato o no, sin que se verosimilicen o psicologicen esos aspectos.

Si Asturias más tarde desarrollará la compleja relación temporal del mito con la historia, Andrade por su parte concentra el choque del mundo mítico con el mundo contemporáneo en lo espacial. Insertar a una criatura mítica en el centro de San Pablo le permite al autor explotar con abundantes dosis de humor el dispositivo del extrañamiento, practicando, como diría César Aira (1993: 78-79), un exotismo del propio ser brasileño. El lector contempla así, desde la mirada del mito, su propia realidad urbana desde otro nivel.

Mito y literatura

En ambos casos asistimos a un trabajo con el mito desde la literatura, en un esfuerzo por recuperar la mitología americana que se vuelca en el uso de estructuras originales, y donde los temas definen y se fusionan en dichas estructuras. La ausencia de carácter de Macunaíma, tanto como la problemática identidad de los personajes de Asturias, se refleja en una deriva narrativa que se desentiende de la coherencia psicológica en beneficio de una sensibilidad de identificación con el espacio natural más propia del ser americano. Estas identidades fluctuantes, no clausuradas, como ya dijimos, constituyen paradójicamente el factor común de la perpetua búsqueda de identidad social y sexual americana, cuyo motivo conductor podría considerarse el tema de la metamorfosis.

Se diría que a la lógica eurocéntrica de los 'grandes relatos', de construcciones narrativas pletóricas de sentido para las que existe una práctica de interpretación, la hermenéutica, que nace de las lecturas de esa *summa* occidental judeocristiana que es la Biblia, las narraciones con metamorfosis oponen una resistencia pasiva, fluida, intangible. Frente al Sentido, con mayúsculas, éstas hacen proliferar sus átomos sin una intención demasiado clara, como no sea la de sabotear la fijeza de dicho Sentido. Dentro de la misma tradición occidental no han faltado iniciativas de este estilo, iniciativas románticas en sentido amplio, barrocas en el plano estructural, que se agotan en su misma proliferación y abren puertas que no cierran, y en cuyo desborde no importa que se presenten elementos que no puedan ser recuperados por la estructura. Si para los europeos el mundo primitivo es un mundo lejano, algo parecido a otra galaxia, la visión americana logró demostrar que la convivencia con el pensamiento salvaje formaba parte de nuestra realidad.

Bibliografía

Aira, César (1993), Exotismo, *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 3, pp. 73-79.

Asturias, Miguel Ángel (1992), *Hombres de maíz.* Edición crítica de Gerald Martin (coord.). Madrid, Allca/Archivos.

Azaña, Manuel y Claude Mie (1968), Entrevista con Miguel Ángel Asturias, Premio Nobel, *Bulletin Hispanique*, vol. LXX, n.° 1-2, pp. 134-139.

Blumenberg, Hans (2003), *Trabajo sobre el mito.* Barcelona, Paidós.

Bosi, Alfredo (1996), Situação de *Macunaíma.* En De Andrade, Mário. *Macunaíma.* Madrid, Allca/Archivos, pp. 171-181.

Brunel, Pierre (1974), *Le mythe de la métamorphose.* Paris, Armand Colin.

García Canclini, Néstor (2001), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, Paidós.

De Andrade, Mário (2008), *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter.* Rio de Janeiro, Agir.

Lévi-Strauss, Claude (1970), *Mitológicas III. El origen de las maneras de mesa.* México, Siglo XXI.

Massey, Irving (1976), *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis*. Berkeley, University of California Press.

Martin, Gerald (1992), Destinos: la novela y sus críticos, en Asturias, M.A., *Hombres de maíz*. Madrid, Allca/Archivos, pp. 507-538.

Mauss, Marcel (1950), *Sociologie et anthropologie.* París, PUF.

Panofsky, Erwin (1975), *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental.* Madrid, Alianza.

Panofsky, Erwin y Fritz Saxl (2015), *Mitología clásica en el arte medieval.* Vitoria Gasteiz y Buenos Aires, Sans Soleil.

Rincón, Carlos (1992), Nociones surrealistas, concepción del lenguaje y función ideológico-literaria del 'realismo mágico' en Miguel Ángel Asturias, en Asturias, M.A., *Hombres de maíz*. Madrid, Allca/Archivos, pp. 695-721.

Todorov, Tzvetan (1975), *Poética.* Buenos Aires, Losada.


Mitologías
hoy

Inframundo en Guatemala: guerra, mitos e identidad

Underworld in Guatemala: War, Myths and Identity[1]

Yosahandi Navarrete Quan
Universidad Nacional Autónoma de México (México)
navarreteyosi@gmail.com

Resumen: en este artículo se señala cómo la tradición, los mitos y ritos presentes en las novelas *La hija del Puma* (2005) y *Antes de la Luz* (2010), funcionan como instrumentos de resistencia, cohesión e identidad de dos jóvenes indígenas en el escenario caótico de la violencia y el exilio provocados durante el conflicto armado guatemalteco, ocurrido en la segunda mitad del siglo XX. Estas novelas recrean la cosmovisión maya y destacan la importancia de elementos clave de su cultura, como los espacios sagrados, los relatos ancestrales y la presencia del sacerdote ritual, básicos como elementos de resistencia en medio de la guerra.
Palabras clave: Guatemala, cosmovisión, mito, identidad, resistencia

Abstract: This article shows how the tradition, the myths and rituals present in the novels *La hija del Puma* (2005) and *Antes de la Luz* (2010), work as instruments of resistance, cohesion and identity of two young indigenous people in the chaotic scenario of violence and exile, caused during the Guatemalan armed conflict, occurred in the second half of the twentieth century. These novels recreate the Mayan worldview and highlight the importance of key elements of their culture, such as sacred spaces, ancestral stories and the presence of the ritual priest, basic elements of resistance during war.
Keywords: Guatemala, *Cosmovision*, Myth, Identity, Resistance

[1] Texto basado en la ponencia presentada en el marco del Congreso "Mitos Prehispánicos y Mitos Clásicos en la Literatura Latinoamericana, celebrado del 20 al 22 de septiembre de 2017 en la Sapienza Universitá di Roma, en Roma, Italia.

Recibido: 01-02-2018
Aprobado: 25-01-2019

Ustedes, gente blanca, tendrán toda la riqueza del mundo:
Armas, pistolas, cuchillos, hachas, cuadernos y papeles.
Pero nunca serán capaces de recordar las cosas de la memoria.
Tendrán que escribirla en papel.
Los indios no necesitan escribir notas en papel;
ellos recordarán todo lo que sucede de memoria.
Y ustedes, genta blanca,
no serán capaces de arrancarles la memoria.[2]

A manera de introducción

Prácticamente desde su Independencia y durante todo el siglo XX —con excepción de los 10 años de la llamada Primavera Democrática (1944-1954)—, Guatemala sufrió una serie de dictaduras y gobiernos militares que poco a poco fueron institucionalizando las prácticas de terror (desapariciones forzadas, asesinatos de opositores políticos, exilio) que se vivieron en mayor medida durante el conflicto armado interno que asoló la nación durante 36 años, hasta la firma de la paz en 1996.

Uno de los sectores más afectados fue sin duda la población civil, que soportó severas políticas, especialmente bajo los mandatos de Romero Lucas García y Efraín Ríos Montt (1978-1983), cuando se llevaron a cabo de forma planeada y sistemática múltiples masacres contra los grupos indígenas, violando no sólo sus derechos humanos, sino atentando contra sus prácticas culturales, herederas de la rica tradición prehispánica.

Pese a que prácticamente desde el asentamiento de la Colonia la mayoría de los grupos indígenas han vivido explotación, racismo y situación de pobreza, a lo largo de los siglos sus creencias ancestrales pervivieron gracias a la tradición oral y a las prácticas rituales que se han transmitido de generación en generación. Se trata de elementos centrales de su cosmovisión, sus tradiciones y costumbres, muchos de los cuales se pueden rastrear en el libro sagrado más emblemático de la literatura prehispánica: el *Popol Vuh*.

El *Popol Vuh*, conocido coloquialmente como la biblia maya, narra los orígenes del mundo, la formación de los hombres hechos de maíz, la lucha entre los dioses y los señores del inframundo, hasta la creación del sol y la luna, y la historia de los primeros grupos mayas y sus asentamientos. Más allá del relato mítico y la parte histórica, en el libro sagrado se mencionan tradiciones y elementos culturales importantes que, resignificados y adaptados a la nueva realidad, siguen presentes en las sociedades mayas actuales, como la concepción de un tiempo cíclico, la idea de una naturaleza viva y sagrada, el respeto y la adoración a los dioses, e incluso la lectura de las semillas del *tzité* y del fuego que llevan a cabo los sacerdotes rituales para conocer los designios de los dioses, como veremos en las novelas que nos ocupan.

[2] Mito tukano registrado y traducido por Hugh Jones (citado en Díaz, 2016: 9).

Las novelas

En la historia de la literatura guatemalteca son pocas las obras que hablan del mundo indígena, y mucho menos del papel de sus mujeres durante el conflicto armado interno guatemalteco. En este contexto, una de las obras más reconocidas que abre desde esta perspectiva la recuperación de la memoria histórica es, sin duda, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983). La narración de Rigoberta Menchú incorpora sus vivencias y las de su pueblo, que son puestas por escrito por la periodista Elizabeth Burgos. A lo largo del libro, Rigoberta nos descubre el mundo indígena, sus luchas y la terrible violencia que sufrieron los pueblos originarios durante la guerra.

Dos novelas posteriores retoman la misma estructura, es decir, una autora extranjera que por medio de entrevistas y testimonios reescribe las vivencias de indígenas refugiadas en México, con el tema de la violencia como eje principal del relato. Me refiero a *La hija del Puma* (2005) y *Antes de la Luz* (2010), novelas prácticamente ignoradas por la crítica literaria, que se ha ocupado de ellas únicamente desde su aspecto testimonial.

De ahí que este artículo busque analizar las obras desde su aspecto literario, al profundizar en la configuración de los personajes y en el rol que juegan como figuras de resistencia ante el caos y la desaparición de sus comunidades durante las masacres. También, se quiere destacar la importancia de la cosmovisión indígena como elemento narrativo, cuyo objetivo al interior de los textos será mantener la pertenencia y perpetuar la tradición, la espiritualidad y la ritualidad de los protagonistas, incluso en la situación de refugio en la que están insertos.

Las autoras de las novelas, las suecas Mónica Zak y Kristina Boman, se relacionaron profesionalmente con Guatemala en distintos momentos de su vida y sintieron la necesidad de develar la problemática desatada por la guerra, especialmente la de los grupos indígenas, ante un público europeo, preferentemente sueco. Hay que señalar que la presión internacional jugó un papel destacado para la conclusión del conflicto y las negociaciones que llevaron a la firma de la paz. En esta tesitura, ambas escritoras elaboraron propuestas narrativas que buscaban recuperar la palabra de los supervivientes de la violencia, apropiándose literariamente de las voces de las comunidades mayas.

Zak y Boman comparten un objetivo muy claro: concientizar a la sociedad sueca sobre el conflicto armado guatemalteco, las masacres de los pueblos indígenas y, particularmente, las condiciones de violencia y pobreza que estaban viviendo los refugiados en el sur de México, con el fin de propiciar la solidaridad, la presión internacional para dar fin al conflicto, y conseguir el apoyo económico de sus connacionales para mejorar la

s condiciones de vida de los refugiados. Me parece importante señalar que para entender la forma en que estos libros se conciben, es necesario resaltar que comparten un propósito claro de denuncia.

Como autora de literatura infantil, Mónica Zak escribió su novela pensando en los jóvenes como los destinatarios de su relato, lo que sin duda incide en la selección de los eventos que se narran y en la forma de tratarlos, como veremos más adelante.

Posteriormente, los textos se tradujeron al español con el fin de contribuir en la ardua labor que significa el rescate de la memoria histórica en Guatemala. Para ello, la traducción al español de *Antes de la luz* contó con el apoyo de Leticia Josefa Velázquez Zapeta, académica guatemalteca con una maestría en políticas públicas y formación en estudios de género.

Refiriéndose a *La hija del Puma*, Irene Piedra Santa señala que la única forma de evitar que la historia se repita es conocerla, y para reafirmar lo anterior cita a uno de los testigos que declararon ante la Comisión para el Esclarecimiento Histórico que se conformó después de la firma de la paz: "que la historia que pasamos quede en las escuelas, para que nuestros hijos la conozcan, para que no se olvide" (Zak, 2010: 244). De ahí que estas novelas estén basadas en hechos reales, transmitidos gracias a los testimonios de sobrevivientes, y llevadas a la ficción por sus autoras.

Como las tramas de ambas se desarrollan en un espacio rural poblado principalmente por mayas, la inclusión de elementos propios de su cosmovisión, los mitos narrados en el *Popol Vuh* y las regresiones hacia los tiempos previos a la conquista, cuando el mundo prehispánico está en su apogeo, no sólo se convierten en puentes entre el presente y el pasado de las protagonistas, sino en vasos comunicantes entre la narración y sus lectores. Para poder identificarse con los personajes y sus vicisitudes, será necesario conocer las condiciones de explotación y racismo a las que han sido sometidos, entender cómo viven y piensan, y cuáles son sus sueños, sus creencias y sus rituales.

Se narra entonces la vida de dos adolescentes que intentan adaptarse a la situación límite que les toca vivir y que, en un escenario absolutamente propio, sueñan los mismos sueños de cualquier joven del mundo.

Al rescate de la memoria

De acuerdo con Leonor Vázquez, *La hija del puma* representa un eslabón importante en el proceso de la recuperación histórica, lo que me parece que puede extenderse también a *Antes de la luz,* cuyo objetivo es efectivamente, en palabras de su autora, contribuir al rescate de la memoria histórica de Guatemala. Las implicaciones de dicha recuperación, según Vázquez, son amplias.

> La novela de Zak […] nos brinda un acercamiento a la recuperación de la memoria como una vivencia personal […]. Se hace necesario indicar que el documento fundamental que recupera la memoria de la guerra civil en Guatemala, *Memoria del silencio* (1999), aún necesitaría trece años para ser concluido y que es fruto de una comisión establecida en 1994. De acuerdo a la comisión, "la CEH considera que la memoria histórica, individual y colectiva, es el fundamento de la identidad nacional. La memoria de las víctimas es un aspecto fundamental de la memoria histórica y permite rescatar los valores y las luchas por la dignidad humana". (Vázquez, 2008: 104)

Desde mi perspectiva, los textos aquí analizados van un paso más allá del mero testimonio. Abren una nueva brecha a la hora de recuperar las vivencias

generadas durante el conflicto, pues desde la ficción permiten un acercamiento más cercano, gracias a la relación que el lector establece con los personajes, aun sin conocer nada sobre la historia de Guatemala.

Los títulos ya nos dan pistas sobre la intención comunicativa: *La hija del puma* hace referencia directa al nahual de la joven,[3] elemento propio del pensamiento de los pueblos originarios, que la protege y comparte con ella sus características esenciales, como arrojo, valor e inteligencia. Por su parte, *Antes de la luz* habla del oscuro momento de la guerra, cuando lo único reconocible es el caos: el inframundo que antecede la luz, es decir, la esperanza de una vida después del fin del conflicto armado.

Las protagonistas son las encargadas de develar la vida cotidiana del indígena campesino, estrechamente vinculada con la tierra, la vida en comunidad, los espacios sagrados y la naturaleza.

La hija del puma se basa en las experiencias de Malín Domingo, refugiada en México que murió sin poder volver a su país, y en las entrevistas que la autora hizo a los refugiados provenientes de Yalambojoch, escenario donde se desarrolla la novela. Por su parte, *Antes de la Luz* se centra en las vivencias de la familia Ajmac desde la perspectiva de la hija menor, Ana, sobreviviente de las masacres. La novela también recupera testimonios de otros sobrevivientes.

Las protagonistas, Ashlop y Ana respectivamente, buscan reencontrarse con sus raíces y reconstruir, al menos simbólicamente, la identidad que han perdido debido a las persecuciones, la violencia y el exilio, con el fin de darle sentido a las terribles experiencias que han sufrido. Para ello apelarán al imaginario cultural de sus mitos y ritos ancestrales —"la Costumbre", como se les conoce—, conservados y reconfigurados a través de los siglos como elementos de cohesión, identidad y resistencia.

Si bien estas novelas presentan un escenario parecido y nos adentran en la vida del campesino pobre de Guatemala, la historia de cada una de las protagonistas es tratada desde dos realidades distintas. En el caso de *La hija del Puma* vemos que al interior de la propia familia y de la comunidad se reproducen hasta cierto punto las mismas condiciones de exclusión que los pueblos indígenas han vivido desde siglos atrás, como la discriminación, el racismo, el conformismo y la desigualdad.

Una vez en el exilio, se reforzará la identidad y el compromiso de Ashlop como indígena y como mujer. En este sentido, Zak no puede evitar narrar desde una postura colonialista, pues muchos de los cambios en el pensamiento de sus personajes vendrán dados por la influencia de una pareja sueca, que le da todo su apoyo a la familia Ajmac durante su refugio en México.

En *Antes de la Luz,* por el contrario, vemos el deseo de emancipación que se vive en la pequeña comunidad desde el inicio del relato. Ciriaco, el padre, es miembro del CUC,[4] y el encargado de una pequeña cooperativa

[3] De acuerdo a las creencias de origen prehispánico, cuando una persona nace también lo hace un animal, cuyo espíritu lo acompaña, lo guía y lo protege desde ese día hasta su muerte.
[4] Comité de unidad Campesina. Organización que nace el 15 de abril de 1975 con el objetivo de que los campesinos guatemaltecos puedan acceder a mejores sueldos, oponerse a la militarización y a la discriminación de los pueblos indígenas.

donde se ofrecen productos de primera necesidad a precios justos, como una forma de oponerse a las tiendas patrocinadas por los finqueros, que buscan endeudar a los indígenas doblando el precio de los productos, para obligarlos a trabajar en sus tierras por sueldos irrisorios, determinados, en muchos casos, por los caprichos del capataz. Por su parte, la hija menor, Ana, tiene aspiraciones de convertirse en maestra de escuela y en sacerdote ritual o contadora de los días. Con este objetivo en mente, va a la escuela y desea seguir sus estudios en Santa Cruz del Quiché, para convertirse en profesora. Sueña con tener un sueldo mensual, contribuir al bienestar común y escapar de la pobreza. Sus padres desean un futuro mejor para sus hijos y los animan a cumplirlo. Ana se cuestiona continuamente sobre su realidad y se rebela ante las limitaciones que viven las mujeres en su pueblo. "Es injusto, ¿por qué las mujeres no pueden ir solas a dónde quieran?" (Boman, 2010: 19).

Si bien esta situación ha cambiado lentamente y hoy día muchas mujeres mayas participan de la vida académica, cultural y política del país, tradicionalmente la educación de la mujer se lleva en casa pues su participación social y familiar está relacionada con las labores domésticas, la agricultura, el tejido, la educación y el cuidado de los hijos, lo que se refleja en estos textos. En este sentido y en el contexto en que sucede la novela, la protagonista de *Antes de la luz* es una excepción que prefigura el rol que juegan muchas mujeres mayas en la sociedad guatemalteca actual.

En *La Hija del puma* el escenario es absolutamente distinto. Ni Ashlop o sus hermanos van a la escuela porque su padre considera que no necesitan saber leer o escribir. "La escuela está bien para los ladinos[5] pero no para nosotros. Es mejor que aprendan a trabajar" (Zak, 2010: 63), privilegiando aquellas actividades que puedan proporcionarles una recompensa económica, aunque sea modesta. El padre no puede vislumbrar un futuro distinto a la realidad en la que vive. Además, su hija tampoco participa en las actividades recreativas que, de acuerdo con costumbres largamente enraizadas, no puede realizar por ser mujer. Las niñas no juegan, no suben a los árboles, no nadan, no andan a caballo. Eso lo lograrán después, durante su estancia como refugiadas en México.

Por otra parte, en ambos relatos se expone el poco conocimiento que aparentemente tienen los personajes de su propia historia, pues en la escuela y en los libros de texto se les enseña únicamente la historia oficial, aquella que comienza con la conquista. La de los pueblos mayas ha quedado relegada a unas pocas líneas, o a la mención de algunos datos arqueológicos. En *Antes de la luz* esto queda claro: "la joven no conoce bien su propia historia porque los libros de la escuela hablan solamente de los españoles y de la República de Guatemala" (12). Sin embargo, el conocimiento ancestral se transmite por medio de los relatos orales de sus padres, abuelos y sacerdotes, como se hacía antiguamente. Ellos enseñan a sus hijos y nietos quiénes son los dioses ancestrales, cuál es su origen, cómo fueron conquistados, dónde están los altares de las montañas, cuáles son los ritos principales y cómo se realiza la lectura del fuego y de las semillas. Como parte de las vivencias de los personajes, se mencionan diversas ceremonias, como las que se realizan en la parte alta de las

[5] En Guatemala los no indígenas son conocidos como ladinos.

montañas, donde habitan las entidades sagradas, o el día de muertos, así como su importancia dentro de la comunidad.

Al respecto, me gustaría mencionar que Ana Díaz Álvarez[6] plantea que el hecho de concebir a los llamados códices prehispánicos solamente como repositorios de información, sin tomar en cuenta sus otros usos y la importancia de la tradición oral como la forma privilegiada de comunicación, perpetuó la idea de que, con la quema de sus libros sagrados durante la conquista, los indígenas perdieron todos sus conocimientos, convirtiéndose en los desamparados de su propia historia. En la realidad, la tradición oral sigue siendo transmisora de conocimientos y demuestra cómo, después de más de 500 años, los Mayas son poseedores de los elementos clave de su cultura, algo que ambas novelas rescatan.

Los diversos ritos que se celebran todavía en las fiestas y ceremonias al interior de las comunidades propician un arraigado sentimiento de pertenencia, que el conflicto armado intentó desarticular intencionalmente. En ambos relatos se menciona el día de muertos, que se celebra el 1 de noviembre, en el que no sólo se visita el camposanto y se convive con la familia y con los demás miembros del pueblo, sino que se dialoga con los espíritus de los muertos, se les llevan ofrendas, se baila junto a ellos. Se les rinde culto y se destaca el papel preponderante que los antepasados siguen teniendo en la conformación familiar. Las flores, la música, la comida y la bebida fungen como elementos sensoriales y lúdicos dentro del rito. Estas ceremonias son una fiesta que la gente vive como una pausa entre las duras labores del campo.

Cosmovisión e identidad

En las novelas el vínculo más estrecho con su historia y sus costumbres proviene de la figura del *aj'quij*, sacerdote ritual o contador de los días, encargado de leer e interpretar el calendario ritual, dialogar con las entidades sagradas, con los dioses y los espíritus de los antepasados.

El rol de los *aj'qij* dentro de las sociedades indígenas es invaluable, pues curan enfermedades, ayudan a que las cosechas prosperen, asisten a las personas para que puedan solucionar sus conflictos y transmiten a las nuevas generaciones la Costumbre, es decir, la historia y los rituales ancestrales.

Coincidentemente, en las novelas que ahora analizamos los sacerdotes de la comunidad estarán estrechamente relacionados con sus protagonistas (uno será el abuelo de Ashlop, la hija del puma, y el otro el mentor de la pequeña Ana), y comparten una misma misión: proteger a su pueblo de la violencia por medio de ofrendas y rezos. Conocedores de que el tiempo apremia, pues los dioses les han susurrado las desventuras que se aproximan, heredarán a sus jóvenes pupilas sus propios conocimientos, con el fin de que se enorgullezcan de su origen y su etnia. De manera intencional, les heredan las herramientas que les permitirán sobrevivir al horror. Se insinúa que después de la guerra, las protagonistas se prepararán como *aj'quij* por derecho propio, con el fin de

[6] Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

proseguir con la labor de los abuelos y ayudar a reconfigurar el tejido social que se perdió.

La hija del puma aprende desde niña los mitos sagrados de su abuelo, el rezador del pueblo. Pero sólo descubre la importancia de estos durante su refugio en México, cuando sus protectores suecos le regalan el *Popol Vuh*, que lee con asombro pues le recuerda cuando su abuelo le contaba las historias contenidas en el texto mítico. Así, la autora destaca la importancia que tienen los personajes extranjeros, no sólo para traer bienestar a la familia de refugiados, sino en la búsqueda de su propia identidad.

Como bien señala Leonor Vázquez:

> El lector de esta obra podrá sentir que, a través de sus páginas, se perfila una lectura culturalista, europeizante e idealizada de las comunidades indígenas […]. Lo mismo pasa con las visiones del europeo: éste aparece como el bienhechor que llega a salvar al indígena oprimido. Parece ser que Zak no abandona algunos estereotipos que suelen reproducirse en los contextos de las sociedades del llamado "primer mundo", puesto que visualiza al indígena como un ser ingenuo, incapaz de interpretar y transformar la realidad por sus propios medios. A medida en que se avanza en la lectura del texto se refuerza la idea de que el indígena es un ser inocente. Uno no deja de preguntarse si la visión del buen salvaje no se refleja en el texto de Zak. No existe en la novela una perspectiva narrativa que descubra los aspectos socioeconómicos que juegan un papel importante en la opresión y exclusión de los pueblos indígenas […]. En virtud de que la autora no se plantea críticamente las limitaciones de estos enfoques, la obra deja traslucir una mentalidad asistencialista en la que el europeo se coloca a sí mismo como un ser dotado de buena voluntad. (Vázquez, 2008: 104-105)

Por ejemplo, cuando Ashlop regresa a su pueblo y visita la tumba del abuelo le comenta, "En casa tengo algo que me gustaría enseñarte. Se trata de un libro llamado Popol Vuh. Per nos lo regaló, dijo que es el libro sagrado de los antiguos mayas […] ¿Abuelo, recuerdas que tú me contaste esto cuando era niña? Cuando Per leyó en voz alta el Popol Vuh, recordé que tú ya me lo habías contado" (Zak, 2010: 154-156). Este diálogo es particularmente interesante, pues pese a la intervención de los extranjeros, muestra cómo el contenido de los antiguos libros sagrados de la comunidad sigue funcionando para tender lazos entre el pasado y presente del campesino, con su tierra, su entorno y su cultura, incluso en el contexto del exilio y el retorno.

En cuanto al aspecto religioso, si bien ambas novelas reflejan la presencia de la religión católica al interior de las comunidades, su incidencia en el entorno campesino es ambivalente: por un lado algunos sacerdotes se oponen a las prácticas ancestrales y, por otro, los grupos de acción católica, por ejemplo, tienen un gran compromiso con su congregación y crean conciencia, propician la cooperación y solidaridad entre sus miembros, y buscan oponerse a la explotación que se vive de manera pacífica, por lo que muchos sacerdotes serán considerados subversivos y serán desaparecidos o asesinados.

Si bien vemos cómo, al amparo de la Iglesia, algunos indígenas cuestionarán sus prácticas religiosas tradicionales y se apartarán parcialmente de

ellas, no todos lo vivirán de la misma forma. Para muchos, la religión católica es una herramienta más, entre muchas otras, que les permiten comunicarse con los dioses sagrados, la naturaleza y los espíritus de los antepasados. Para Rigoberta Menchú, por ejemplo, esto es muy claro:

> Aceptar la religión católica no era como aceptar una condición, abandonar nuestra cultura, sino que era como otro medio. Si todo el pueblo cree en ese medio, es como otro medio por el cual nosotros nos expresamos. Es como que nos expresáramos con un árbol, por ejemplo; consideramos que un árbol es un ser, parte de la naturaleza y ese árbol tiene su imagen, su representante o su nahual, para canalizar nuestros sentimientos al dios único. (Burgos, 1995: 106)

Pese al innegable proceso de aculturación que trae consigo la religión católica, las creencias y las antiguas costumbres prevalecen, como un río subterráneo que subyace al interior de cada pueblo. Son la fuerza interna que sostiene cada comunidad. Incluso los más católicos acuden con el sacerdote ritual cuando necesitan una ayuda que la Iglesia no puede brindarles, pero el *aj'qi* sí.

Así, después de ir a misa se realizan ceremonias en las que el contador de los días vuelve a ocupar su lugar primordial, al llevar a cabo viejos ritos para garantizar la buena cosecha, curar males, pedir por la paz del pueblo y la seguridad de sus habitantes. El papel del sacerdote ritual es el del padre, del abuelo, del protector y sanador. Es quien intercede entre el mundo de los vivos y las entidades sagradas para que los dioses escuchen, ayuden y protejan en momento de zozobra.

Su figura amparadora será trascendental durante el conflicto pues le dará a su comunidad, incluso en los momentos de mayor terror, algo a que aferrarse: esperanza. Esperanza de protección divina, de que el tonal o alma será preservada, incluso de la muerte más violenta. De que, gracias a la resistencia cultural de la que han hecho gala durante siglos, en un futuro su cultura sea respetada. Por eso la insinuación de que las protagonistas puedan ocupar el lugar del *aj'qij* es tan relevante, pues como lectoras de los días le darán continuidad a su herencia ancestral y nuevamente brindarán la protección necesaria a sus pueblos, cuando por fin llegue la paz.

Pese a las diferencias en educación y metas de vida, las jóvenes protagonistas comparten una serie de vivencias que fomentan su apego a la tierra y a su pueblo. Ambas reivindican su identidad indígena por medio del lenguaje y el vestido. Lo primero que hace la hija del puma durante el periplo que la lleva de regreso a su tierra es ponerse su corte y su huipil, que tuvo que abandonar durante los años de refugio en México por razones de seguridad:

> […] Se sentía incómoda, pues la blusa le apretaba los brazos y el pecho, debido a que no lo había usado por tres años; durante ese tiempo había crecido y hasta había comenzado a tener busto. La ropa tenía olor a humedad y el pesado huipil se había descolorado. Sin embargo, ella sentía una alegría inmensa. No sabía bien por qué. Quizás porque ya no estaba 'disfrazada'. Ahora volvía a ser Ashlop. (Zak, 2010: 12)

Su madre, igualmente imposibilitada de usar su traje tradicional, suele sacarlo para acariciando con nostalgia, como un recordatorio simbólico permanente de todo lo que dejó atrás: familia, amigos, casa, tierra. El huipil guardado representa lo más profundo de su ser. Recordemos que los bordados de los huipiles indígenas son característicos de cada etnia. En ellos está escrita la historia de sus pueblos, de la naturaleza, de la tierra.

En *Antes de la luz,* el huipil también es un elemento importante para la sociedad indígena. La hermana de Ana, Margarita, se distingue por usar ropa nueva, con colores de moda. Vemos la necesidad de escoger el huipil adecuado para una boda cuando Ana ayuda a comprar la ropa que usará su prima en dicha celebración. La vestimenta es símbolo de identidad, pero también de belleza y estatus. Me parece que no hay mejor ejemplo del deterioro que sufre Ana cuando es llevada junto a otras mujeres a la llamada "casa de mujeres", donde todas son violadas sistemáticamente.[7] Se describen entonces el corte mal fajado, el huipil sucio, roto, el olor a sudor que impregna su ropa.

Otros elementos van apareciendo en la narración de ambos relatos, como parte intrínseca del imaginario social de los Mayas: los nahuales como protectores ancestrales, la presencia de animales, aliados de los humanos, representantes de la espiritualidad que forma parte de toda la naturaleza. Y, sobre todo, el vínculo con la tierra. Estos elementos no desaparecerán con la guerra. Permanecerán ahí, como un recordatorio permanente de lo que se perdió, pero también de lo que encontrarán los sobrevivientes cuando regresen.

Así, durante su retorno a Guatemala, la hija el puma se encuentra primero con un pájaro conocido como "guía de león", que anuncia la cercanía del puma, su nahual. Por eso Ashlop no siente miedo sino una sensación de protección. Cuando el puma se hace visible, sabe que ha regresado a casa.

En *Antes de la luz*, cuando Ana está en cautiverio y se siente desfallecer, observa un quetzal, símbolo de libertad, vaticinio de un futuro más prometedor, lo que le da fuerzas para aguantar un poco más.

Las ruinas mayas también son parte de la cosmovisión que se describe en las novelas, no como ruinas antiguas o vestigios arqueológicos, sino como un recordatorio permanente del pasado, de la grandeza de su cultura antes de la llegada de los españoles. Por eso reconoce su historia y a sus antepasados entre los muros de los antiguos templos. Al inicio, cuando su abuelo, orgulloso, le muestra los restos de unas pirámides, la hija del puma es incapaz de ver su grandiosidad; "miró las ruinas. En realidad, no podía entender por qué sus antepasados habían construido montones de piedra" (Zak, 2010: 53). Será después, mediante una visión, que comprende quiénes fueron sus antepasados y de paso, logra compenetrarse con su propia historia como indígena maya, lo que le da la pauta para resistirse ante lo que ocurre. Las pirámides no sólo conectan a las protagonistas con su pasado, también las protegen. Ashlop se refugia al interior de una, que la resguarda como una especie de útero amparador, mientras observa cómo masacran al pueblo de San Francisco.

[7] El juicio de Sepur Zarco celebrado en febrero de 2016 en la Ciudad de Guatemala contra los militares que llevaron a cabo estas prácticas es un ejemplo que expone le veracidad de este episodio.

Por su parte, en *Antes de la luz* los templos antiguos aparecen en las visiones del sacerdote, a quien los espíritus de los antepasados visitan para llevarlo al pasado con el objetivo de que escriba la historia del pueblo. En esos viajes a los tiempos antiguos queda claro que la represión y las masacres no son solamente una consecuencia de la guerra, sino de la codicia de los gobernantes y grandes empresarios, que por ese medio quieren despojar a los campesinos de sus tierras, ricas en minerales y otros productos altamente cotizados en el extranjero. Así, los templos son la prueba viviente de que esas tierras pertenecen a los pueblos originarios desde la época prehispánica, que son y seguirán siendo su herencia.

Además, en las novelas se mencionan los templos como espacios sagrados donde, secretamente, es posible llevar a cabo las ceremonias ancestrales.[8] Las pirámides seguirán ahí cuando el conflicto llegue a su fin y los sacerdotes rituales vuelvan a ocuparlos, como los campesinos indígenas volverán a ocupar sus tierras y trabajar sus sembradíos.

Otros elementos culturales que conforman el mundo indígena son las figuras de jade y barro hechas por sus ancestros. A través de ellos se hace hincapié en reconocer el pasado para entender el presente y valorarlo. La validación de ambos personajes llega a través del reconocimiento de su propia identidad, de su pertenencia al pueblo maya, de la riqueza de su cultura, como lo muestran las figuras de jade y barro. Gracias a ello ven la necesidad de resistir para convertirse, más tarde, en transmisoras de conocimientos. Porque a través de ellas sobrevivirá su comunidad y se perpetuará la memoria de los muertos.

Cuando la hija del puma regresa a su pueblo, además de recuperar su nombre y su vestido, va en busca de un pequeño dios verde que encontró entre las piedras de los antiguos templos y debió dejar atrás durante la huida. Esta figurilla le recordará las enseñanzas de su abuelo y le dará la fortaleza para ir a Guatemala a buscar a su hermano desaparecido.

Durante su cautiverio en la casa de mujeres Ana, protagonista de *Antes de la luz*, se salva de la locura al imaginar su futuro como *aj'quij*, y a la protección de una figura de barro en forma de pájaro que le regala la anciana Cecilia, obligada como ella a servir a los militares.

Estas figuras representan simbólicamente la resistencia histórica del indígena, el apego a la tierra y el amor al hogar. Sobrevivientes ellas mismas de la conquista, de la colonización y el saqueo, son vistas como talismanes protectores que darán fuerza y esperanza a las jóvenes para sobrellevar las penurias de la guerra.

La naturaleza también es parte esencial de la cosmovisión que las autoras desean representar, especialmente la tierra, que da de comer y alberga a los antepasados. No solo es el lugar donde se asientan las casas de los pobladores y se lleva a cabo la siembra. Es una entidad viva, en cuyo interior se produce el asombroso ciclo agrícola, metáfora de la vida y de la muerte.

Así, los representantes de la naturaleza, como los animales y la tierra, se comunican con el hombre maya: hablan, gritan, advierten. El problema es que

[8] Una de las victorias que se lograron en los acuerdos de paz, es que los indígenas tienen el derecho de realizar sus ceremonias y expresiones religiosas en todos los templos prehispánicos de Guatemala.

casi nadie conoce su lenguaje y no puede responder a su llamado. Como ocurre en otra novela, *El tiempo principia en Xibalbá* (2003), de Luis de Lión, y el pájaro picoy no canta para advertir que se han robado la imagen de la Virgen de la Concepción. Quien canta es la campana del pueblo, vista como elemento extranjero.

> Ahora yo digo que como es pájaro de indio no tenía por qué avisarles a los indios de lo que le iba a suceder a una ladina. Pájaro fiel, pájaro del presentimiento […] le importó poco que fuera la que esa noche iba a ser secuestrada, violada y tirada en el suelo. No era a tu mujer ni a tu hija ni a tu hermana a quienes les iba a pasar eso. […] Pero sí hubo alguien que avisó… Pájaro de bronce, pájaro importado, pájaro católico, y además, amujerado, la campanona de la iglesia, esa misma noche del secuestro […] por su misma cuenta dio el aviso somatando tres veces su badajo de una manera triste. Pero nadie entendió por qué. Pensaron que […] había sido obra del viento. (De Lion, 2003: 67-68)

Las novelas comienzan justo antes de las masacres. Poco después, las dos jóvenes son violentadas por una guerra que no comprenden y de la que no pueden escapar. El cerco comienza a estrecharse desde el inicio. Durante el desarrollo de la trama, en ambos casos, comienzan a correr rumores de personas desaparecidas, de la presencia cada día más cercana de los militares y de la guerrilla, de las arbitrariedades de los soldados. Hay miedo, pero al mismo tiempo las familias, protagonistas de estos relatos, piensan que mientras se mantengan al margen nada malo podrá pasarles. De hecho, ninguna se involucra, al menos al inicio, cuando un representante de la guerrilla llega a hablar con ellos.

Pero la violencia llega de todas formas.[9]Y cada familia tendrá que buscar el modo de enfrentarla. Aquí se hace una distinción clara entre la figura de guerrillero, del que desconfían, pero en quien reconocen la ira que los campesinos sienten antes de las injusticias. En contraste, se presenta la figura de los "pintos" o militares, que son quienes los secuestran, los matan y los violan. Asombra que los "pintos" provengan de las mismas comunidades. Niños y jóvenes indígenas son reclutados a la fuerza, aleccionados y, más tarde, obligados a atentar contra los suyos, parte de las estrategias de la guerra sucia en Guatemala.

Prácticamente desde el inicio, los nahuales se comunican con los *aj'quij* y les susurran por medio del fuego las terribles desgracias por venir. En *Antes de la luz*, la novela abre describiendo una ofrenda que el anciano sacerdote ritual coloca en medio de las montañas. El contador de los días no puede evitar el llanto ante lo que se avecina y pide por los suyos: "¡Gran Dios, no permitas que esto suceda, ten piedad Gran Ajaw!" (Boman, 2010: 15).

Por su parte, el abuelo de la hija del puma, el rezador del pueblo, les enseña a ella y a su primo dónde están los espacios sagrados y secretos de la comunidad. Los lleva al pico de uno de los cuatro cerros que circundan su pueblo a ofrendar a los dioses y solicitar su amparo.

[9] Hay que mencionar que la justificación de las masacres fue, justamente, la excusa de que los pueblos mayas apoyaban a la guerrilla, lo que, en muchos casos, no ocurrió.

> ¡-Nombre de Dios! ¡Santa Justicia! Abre tu corazón y escúchame. Vengo a pedirte que protejas a nuestro pueblo. Te pido que los militares no vengan. Que podamos seguir viviendo en paz en Yalambojoch. Haz que mi pueblo prospere. […] Por eso te enciendo velas y te doy flores y copal. Lo único que te pido es que protejas a mi pueblo. (Zak, 2010: 43)

El anciano y los niños repiten el rito en los otros tres picos, protectores de la comunidad. En cada uno el abuelo pide lo mismo: paz y protección. Sin embargo, cuando el hombre muere, el pueblo queda sin protección. No todo está perdido porque deja su herencia cultural en los hombros de su nieta. Ella será la encargada de proseguir con su tarea cuando llegue el momento, quizá en tiempos de paz.

Pese a los rezos y ofrendas, los dioses no son lo suficientemente poderosos para oponerse a la fuerza militar. La violencia estalla destruyendo todo a su alrededor. La familia de la hija del puma es obligada a abandonar su tierra y dejar todo atrás, no sin sufrir pérdidas. Su tía, sus primos, entre ellos Pascual, su compañero de juegos y su cómplice, son asesinados brutalmente. No queda más que enfrentarse al exilio, a la nostalgia y a la pérdida.

Por su parte, Ana ve partir a sus primos más cercanos, uno obligado a incorporarse a los militares por medio de la leva, y el otro, Mateo, quien no ve más alternativa que unirse a la guerrilla. Su padre es secuestrado y torturado con especial crueldad, llevándolo hasta la muerte. Ella misma es secuestrada una tarde y conducida a la casa comunal donde, junto a otras mujeres, es violada regularmente por militares y pobladores, obligados a participar en el terror. ¡Perdón!, le dicen algunos cuando la reconocen, y fingen llevar a cabo el acto sexual, pues de otra forma serán ellos las próximas víctimas. De esta forma lo más íntimo de la comunidad es vulnerado.

La guerrilla, los campos de refugiados en la frontera mexicana y el Grupo de Apoyo Mutuo[10](GAM) se convierten en las redes de apoyo de las protagonistas.

La hija del Puma muestra la resistencia de la población, ladina e indígena que se agrupa en el GAM para pedir por que se haga justicia por los desaparecidos. La protagonista de *Antes de la luz* es rescatada cuando la anciana Cecilia añade ciertas plantas a la comida y, en una imagen fantástica, víctimas y victimarios duermen para que ella pueda escapar. A su manera, las protagonistas de las novelas resisten al terror para cumplir con su destino: convertirse en contadoras de los días y mantener viva la Costumbre.

Las novelas tienen un final esperanzador. Ambas proponen la posibilidad de una realidad diferente en el horizonte futuro de las protagonistas. Uno donde puedan estudiar, desarrollarse, cumplir sus metas, aunque esto suceda en el exilio, lejos de casa. Esto es especialmente importante en el caso de las mujeres indígenas. En *Antes de la luz*, por ejemplo, un

[10] Mejor conocida como GAM, esta organización se funda en los años ochenta con el objetivo de denunciar las desapariciones forzadas y exigir su esclarecimiento. Era uno de los pocos grupos que se manifestaba abiertamente frente a Palacio Nacional para pedir la devolución de los desaparecidos. Un aspecto importante del GAM es que la mayoría de sus miembros eran mujeres tanto ladinas como indígenas.

momento clave es cuando el *aj'quij*, don Miguelito, reconoce el trabajo de su mujer y el poco reconocimiento que él (y el resto de los varones del pueblo) le ha dado hasta entonces. Así, la validación de los miembros de su comunidad y el próximo fin de la guerra permitirá a las jóvenes pensar en una realidad distinta.

Ambas se sienten orgullosas de ser Mayas, y en su rol de sacerdotes rituales, podrán empoderarse y perpetuar durante y después de la guerra, los mitos y ritos de su comunidad, elementos de identidad y cohesión, como una forma propositiva de recuperar el tejido social que el conflicto desarticuló. Al final, las autoras abren una ventana de esperanza en medio del inframundo que la guerra instauró.

BIBLIOGRAFÍA

BOMAN, Kristina; Velázquez Zapeta, Leticia Josefa (2010), *Antes de la luz*. Guatemala, Piedra Santa.

DE LION, Luis (2003), *El tiempo principia en Xibalbá*. Guatemala, Magna Tierra Editores.

DÍAZ ÁLVAREZ, Ana (2016). *El maíz se sienta para platicar*. México, Universidad Iberoamericana-Bonilla Artigas Editores.

VÁZQUEZ GONZÁLEZ, Leonor (2008), "La hija del puma: la recuperación de la memoria", en *Ketzalcalli*, consultado en http://ketzalcalli.com/pdfs/ketzi2008_1_articulos/ketzalcalli-2008-1-vazquez.pdf (05/06/2017)

ZAK, Mónica (2010), *La hija del puma*. Guatemala, Piedra Santa.

Mitologías hoy
Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

La mexicanidad de Xólotl/Axolotl: Maravilla de la literatura y la gastronomía

The Mexicanness of Xólotl/Axólotl: Wonder of Literature and Gastronomy

Fernando Valerio-Holguín
Colorado State University (Estados Unidos)
fernando.valerio-holguin@colostate.edu

Resumen: para los aztecas, los axólotls eran animales divinos, ya que representaban al dios Xólotl, quien escapó convirtiéndose en maíz, maguey y, luego, en axólotl, para evitar el sacrificio, sin embargo, finalmente, fue atrapado y sacrificado. Varios escritores mexicanos han recuperado tanto a Xólotl como a Axólotl en sus textos literarios y ensayísticos. Salvador Elizondo escribe "Ambystoma trigrinum", texto que forma parte del libro *El grafógrafo*. Así también Juan José Arreola publica "El ajolote", que después sería incluido en su *Bestiario*. Octavio Paz recupera el sustrato mitológico del dios Xólotl en Salamandra, así como también lo hace José Emilio Pacheco en *El reposo del fuego*. Mi propósito en este ensayo consiste en analizar cómo el dios azteca Xólotl y su representación anfibia Axólotl han sido objeto de estudio en la imaginación científica, cultural y literaria en el México contemporáneo.
Palabras clave: Xólotl Axólotl, México, mitologías aztecas

Abstract: For the Aztecs, the axolotls were divine animals, since they represented the god Xólotl, who escaped becoming maize, maguey and, later, axolotl, to avoid sacrifice, but, at the end, he was trapped and sacrificed. Several Mexican writers have recovered both Xólotl and Axólotl in their literary and essay texts. Salvador Elizondo writes "Ambystoma trigrinum", a text that is part of the book *El grafógrafo*. The same way, Juan José Arreola publishes "El ajolote", which would later be included in his *Bestiary.* Octavio Paz recovers the mythological substrate of the god Xólotl in *Salamandra*, as does José Emilio Pacheco in *El reposo del fuego*. My purpose in this essay is to analyze how the Aztec god Xólotl and his amphibian representation Axólotl have been studied in the scientific, cultural and literary imagination in contemporary Mexico.
Keywords: Xólotl Axólotl, Mexico, Aztecs Mithology

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 147-159
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.622
Recibido:04/02/2019
Aprobado: 02/03/2019

Introducción: parecería fácil caer en la mitología

En el cuento "Axolotl" (1952) de Julio Cortázar, frente al asombro con respecto al *axólotl*, el narrador expresa: "Parecía fácil, casi obvio, caer en la mitología" (Cortázar, 1956: 126). De esa manera, Cortázar pretende desarmar la propensión de la crítica a interpretar la literatura a partir de los mitos prehispánicos. A pesar de que el narrador humano-animal afirma que la 'mitología' es una vía 'fácil' y 'obvia' para interpretar el fenómeno de transformación y que la metamorfosis no anula esa "misteriosa humanidad [del axólotl]" (126), esas mismas fueron las razones, supongo, por las cuales Cortázar escogió el *axólotl* y no otro animal para escribir este cuento; el prestigio mitológico, las múltiples metamorfosis de *Xólotl*, y el estadio detenido de transformación en *axólotl*. En el cuento, entonces, es un animal idóneo, que en vez de transformarse en salamandra, se convierte en humano: *Xólotl, metaxólotl, axólotl,* hombre-axólotl.[1] Al final, la metamorfosis podría revertirse y, entonces, el hombre-axólotl terminaría convertido en *Xólotl*, el dios que se negó a sacrificarse.

Pese a la aparente simplificación del narrador del cuento de Cortázar, es innegable la impronta que han tenido los mitos pre-hispánicos en las letras latinoamericanas. Roberto González Echevarría da cuenta de cómo la novela latinoamericana, en particular, está obsesionada con el mito (González Echevarría, 1984: 358). Esto también podría extenderse a la poesía y al ensayo. En el caso de la novela, según el autor, este fenómeno se debe a que se trata de un género abierto que no posee una poética fija, válida para todas las novelas, por lo que reescribe discursos portadores de 'cierta' verdad en un momento histórico determinado (359). La poesía, en cambio, articulada a partir de enunciados mito-poéticos, expresa lo numinoso, y produce la inefabilidad propia de este género, para instaurar en el presente la 'voz bárdica' del pasado (Cowan, 2017: 3). Con respecto al ensayo, el mito constituye un pre-texto que sirve para analizar las cuestiones de origen e identidad de los latinoamericanos.

Desde otra perspectiva, James Cowan coincide con González Echevarría en que el mito enriquece la literatura moderna, al proporcionar temas, imágenes, símbolos y, la mayoría de las veces, un carácter alegórico (6). Y no sólo la enriquece sino que también es la forma moderna que el mito asume, "exponiendo sus límites y fracasos, habitándola e interrumpiéndola" (Deppman, 1997: 15).[2] En ese sentido, Cowan afirma que "Myth is a form of language, a way of giving expression to the primordial in a way that satisfies our feelings, emotions, and our intellects all at once. Moreover, it pre-dates language and, in turn, shapes language. It partakes of what the Greeks call *arch*é—that is, being grounded in origin" (Cowan, 2017: 10). En el mito, los escritores contemporáneos encuentran la forma del lenguaje que los vincula a un Tiempo Primordial, que Mircea Eliade denomina *illud tempus* (ese tiempo),

[1] En lo sucesivo, mantendré la forma náhuatl axólotl, así como de palabras como Xólotl, metaxóltl, entre otras.
[2] Todas las traducciones son mías a menos que se indique lo contrario.

frente a la imposibilidad de continuidad (cultural) truncada por la invasión española, en tanto una manera de tender un puente hacia un pasado irresoluto, en el contexto de la desarticulación social, como consecuencia de la conquista española.

Estas reflexiones serán articuladas en el análisis del mito de *Xólotl/axólotl* en la literatura mexicana contemporánea. En 1971, el escritor Salvador Elizondo adquirió dos ejemplares de *axólotls* con la finalidad de estudiarlos y hacer experimentos para estimular su metamorfosis, asesorado por el genetista mexicano León de Garay. Como producto de esta experiencia, calificada por el autor como "experimentos de biología fantástica", escribe "Ambystoma trigrinum", texto que forma parte del libro *El grafógrafo*. Otros escritores que han recuperado los *axólotls* en su literatura son Juan José Arreola que escribe el texto "El ajolote", que después sería incluido en su *Bestiario*, mientras que Octavio Paz recupera el sustrato mitológico de este animal en *Salamandra*, así como también lo hace José Emilio Pacheco en *El reposo del fuego*.[3] Mi propósito en este ensayo consiste en examinar cómo se articulan el dios azteca *Xólotl* y su avatar anfibio *Axólotl* en la identidad cultural mexicana contemporánea, a partir de sus escritores. Aunque algunos de ellos prestigian al *axólotl*, como la última metamorfosis, el dios *Xólotl* permanece presente de manera implícita en sus textos.

Xólotl: el dios-perro

El mito de *Xólotl* es uno de los más complejos en la mitología azteca. Existen tres versiones de *Xólotl* trazadas por los siguientes escritores: Fray Bernardino de Sahagún, Gerónimo de Mendieta, basado en un relato de Fray Andrés de Olmos y la *Leyenda de los soles* del *Códice Chimalpopoca*. En su *Historia general de las cosas de Nueva España* (1580), de Sahagún refiere lo siguiente:

> Y luego el aire se encargó de matar a todos los dioses, y matólos. Y dízese que uno, llamado Xólotl, rehusava la muerte, y dixo a los dioses: "¡Oh, dioses, no muera yo!" Y llorava en gran manera, de manera que se le hincharon los ojos de llorar; y cuando llegó a él el que matava, echó a huir, ascondióse entre los maizales y bolvióse y convertióse en pie de maíz que tiene dos cañas, y los labradores le llaman xólotl. Y fue visto y hallado entre los pies del maíz. Otra vez echó a huir, y se escondió entre los magueyes, y convertióse en maguey que tiene dos cuerpos, que se llama mexólotl. Otra vez fue visto, y echó a huir, y metióse en el agua, y hízose pez, que se llama axólotl; de allá le tomaron y le mataron. (De Sahagún, 1938: 260)

[3] Algunos escritores extranjeros que han tratado el axólotl en sus textos son Frank Herbert, quien inventó una tecnología llamada "axólotl tanks" en sus novelas *Dune Universe* y *Destination: Void*. Asimismo, el escritor polaco Jacek Dukaj escribió la novela *The Old Axolotl*. Dos libros de cuentos infantes son *Axolotl: The Water Gragon and Princess Yolotli* de Dr. Fre Chevere y *Spike: The Mixed-up Monster* de Susan Hood.

Como se puede ver en esta cita, *Xólotl* es un dios que se niega al sacrificio para salvar a la humanidad.[4] *Xólotl* era hermano gemelo de *Quetzalcóatl* (otro nombre o su doble), pero a diferencia de éste, era deforme y monstruoso: "era considerado el dios de los mellizos y de los anormales" (Bartra, 2011: 35). Xólotl está asociado al sol, al crepúsculo, al fuego, al relámpago y a Venus.

La versión de De Mendieta dista bastante de la de Sahagún. A grandes rasgos, *Xólotl* juega el papel de sacrificador en vez de ser sacrificado. Cuando los dioses vieron que el sol no se movía, decidieron sacrificarse y *Xólotl* fue el ejecutor de esa decisión: "Viendo esto los otros dioses desmayaron, pareciéndoles que no podían prevalecer contra el sol: y como desesperados, acordaron de matarse y sacrificarse todos por el pecho; y el ministro de este sacrificio fue *Xólotl*, que abriéndolos por el pecho con un navajón los mató, y después se mató a sí mismo…" (De Mendieta, s.f.: 84-85). En *La leyenda de los Soles*, comentada por Miguel León Portilla, se cuenta que *Xólotl* acompañó a *Quetzalcóatl*, su *nahualli* (doble o gemelo), a *Mictlán* (el infierno) a buscar los huesos de los antepasados. Al tratar de escapar, a *Xólotl* se le cayeron los huesos y se rompieron en diferentes pedazos. Como consecuencia hay hombres de distintos tamaños.

Axólotl: el dios comestible[5]

El axóltl podría ser considerado como lo que Richard Goldschmidt denomina "un monstruo esperanzador" (Citado por Gayon, 2014: 17). Su monstruosidad le viene dada por la anomalía física, y la promesa la constituye su característica neoténica y la degustación de su carne como 'plato de príncipes'. Actualmente, el *axólotl* se utiliza en la investigación de la regeneración de tejidos, así como también en experimentos de neotenia, ya que este animal mantiene en su etapa de adulto características de tejidos jóvenes. El *axólotl* es el rey de los animales comestibles del México prehispánico y, al mismo tiempo, uno de los más despreciables, por su aspecto físico. También conocido popularmente como 'el pez que camina', debido a su característica anfibia, el *axólotl* tiene una fea apariencia, por lo cual es en parte rechazado como alimento. De origen pleistocénico, el *axólotl* es la larva de una salamandra urodela de la familia *Ambystomatidae* (del griego *stoma,* hocico; y *amblys*, agudo) de la cual se conocen treinta especies. La del *axólotl* es *Ambystomatidae mexicanum* (Molina Vázquez, 2010: 55). Mide alrededor de treinta centímetros, posee cuatro extremidades, branquias muy largas y cola fina y comprimida. En su hábitat natural puede durar hasta tres años de vida y bajo condiciones de control de laboratorio hasta veinticinco años. La hembra del *axólotl* alcanza su etapa adulta entre los doce y dieciocho meses de edad y puede depositar hasta cuatrocientos huevecillos (Molina Vázquez, 2010: 57). La característica más notable del *axólotl* es que puede permanecer en su estado larvario durante toda su vida

[4] En la etimología de la palabra Xólotl se encuentra el significado de lo "doble", torcido o arrugado. También, representado como perro, Xólotl es el dios de lo monstruoso, lo deforme y los gemelos.

[5] Otros animales comestibles asociados con la etimología de axólotl son mexólotl, guaxolotl y xoloitzcuintli.

(neotenia). Se le puede inducir la transformación en cautiverio y con el uso de hormonas. De ahí el interés científico en la regeneración de tejidos y la clonación. Actualmente, su hábitat se encuentra en los lagos de Xochimilco y Chalco-Tláhuac en la Ciudad de México.

En la actualidad, el *axólotl* es conocido popularmente como platillo gastronómico de la herencia pre-hispánica. Algunos ejemplos de platillos incluyen: ajolotes en chile amarillo, ajolotada poblana y mextlapique o tamal de ajolote. En la ajolota poblana, por ejemplo, el *axólotl* parece nadar frente a los ojos de quienes lo observan; así también en el tlapique, en el que al abrir las hojas de maíz aparece el *axólotl* desnudo, o el *axólotl* frito estilo Xochimilco, en el que el batracio aparece en su achicharrada desnudez. Entre las recetas con ajolote, llama la atención el proceso de cocción del tlapique, que se remonta a la época pre-hispana. El tlapique o mextlapique, que en lengua náhuatl significa "cosa envuelta en hojas de maíz, así como tamalli". De esta última palabra proviene el actual *tamal*. A diferencia de este último, el tlapique no contiene masa de harina de maíz ni se cocina al vapor. Consiste en un conjunto de ranas, renacuajos, peces pequeños, y ajolotes sobre tres capas de hojas de mazorca de maíz. Se envuelve cuidadosamente y se tatema sobre un comal hasta que deje de gotear. Se adoba con verduras, como el epazote, la vinagrera, nopales y chiles secos. Otros platillos en el que el *axólotl* se (re)cubre ligeramente con salsas son: *Axólotls* en chile amarillo y en chile verde, *axólotl* en Caldo Rojo y *axólotls* guisados con aceite de coco, entre otros. Con respecto al sabor del *axólotl*, Sahagún expresa que su carne "[…] es carne delgada muy más que el capón y puede ser de vigilia. Pero altera los humores y es mala para la continencia" (citado por Arreola, 1972: 40). El chef mexicano Eduardo Plascencia coincide con Sahagún al describir la carne de *axólotl* como 'delicada' y con una textura 'gelatinosa'.[6]

Para los aztecas y para ciertas comunidades gastronómicas contemporáneas en México, [7] la incorporación del *axólotl* supone una significación simbólica, ya que este anfibio representa la fuerza cósmica y la eterna juventud. Actualmente, el consumo del *axólotl* se reduce a propósitos medicinales y rituales de creencias religiosas, como mascota en acuarios domésticos y a la preparación de platillos en determinadas comunidades gastronómicas de México, así como también entre *foodies* y *gourmands*. Un puesto de comida popular del mercado de Puebla[8] es indicio de la aceptación y el consumo que tiene el *axólotl* en este sector de la sociedad. Sospecho que los estratos de clases media alta y las élites cosmopolitas de las ciudades mexicanas rechazan este tipo de alimentos que identificarían como repugnante y primitivo.

Esencia, principio de incorporación, el cuerpo

[6] Véase el artículo "Ajolotada, el escurridizo platillo poblano" de Eduardo Plascencia.

[7] El consumo de axólotls se circunscribe al área geográfica de los estados de México y Puebla, vecino al anterior, por lo que en muchos otros estados de México ni siquiera se conoce.

[8] En su artículo, Eduardo Plascencia narra la experiencia en la búsqueda de axólotls en el mercado de Puebla. Allí con mucho sigilo y discreción descubre que una señora poseía algunos ejemplares vivos para la preparación de la "ajolotada poblana".

Si para la comunidad gastronómica mexicana, el consumo del *axólotl* se encuentra vinculado a la identidad cultural, la misma no se debe reducir a una nostalgia esencializada, aun cuando ésta sea la intención de algunos críticos (Nyman, 2009: 282). En "Wine and Milk" y "Steak and Chips" de *Mythologies*, Roland Barthes expone el esencialismo de la cultura francesa, al señalar la 'francesidad' de esos productos, a partir de una semiología del gusto. El vino es francés, como la leche, norteamericana: "But milk remains an exotic substance; it is wine which is part of the nation" (Barthes, 1991: 61). Ambos franceses, el vino y el bistec comparten la 'sanguineidad' (*saignant*), pero lo verdaderamente francés son las papas fritas (no en vano en inglés se conocen como *French fries* y, al respecto, cita una anécdota aparecida en la revista *Match* acerca del General de Castries, que al regresar de la guerra en Indochina pidió papas fritas: "'General de Castries, for his first meal, asked for chips' … The General understood well our national symbolism; he knew that *la frite*, chips, are the alimentary sign of Frenchness» (Barthes, 1991: 63-64). Así, cada país busca la esencia de su cultura en una comida en particular.

La comida constituye un factor importante en cuanto a la construcción de la identidad cultural, en las prácticas sociales, pero también hay que tomar en cuenta el 'principio de incorporación' que comunica el cuerpo con el mundo exterior a través de la boca (Fischler, 1998: 276-278). Fischler califica la incorporación de las sustancias de los alimentos como 'real' e 'imaginaria': "We are what we eat" (Fischler, 1998: 278). Asimismo expresa: "Incorporation is also the basis of collective identity and, by the same token, of otherness. Food and cuisine are a quite central component of a sense of collective belonging" (Fischler, 1998: 278). De esa manera, la incorporación de alimentos conlleva el sentido de la esencialización de una determinada cultura. En ese sentido, mi línea de investigación sigue tanto el pensamiento de Claude Fischler como el de George Yúdice. A diferencia de Baudrillard, para quien el cuerpo es una alegoría del microcosmos, Yúdice, en su artículo "Feeding the Trascendent Body", expresa lo siguiente: "The body is not simply the screen on which the rampant exchange of information and images is captured, it is, rather, the battleground in which subjects are constituted, contradictorily desiring and rejecting prescribed representations" (81). Para la comunidad gastronómica mexicana, la ingesta de *axólotls* no sólo constituye un signo cultural, sino también un acto social que pone en contacto a dos o más personas y que media los significados entre ellos (Yúdice, 1993: 20).

La comida refleja la personalidad, así como también construye una subjetividad en relación con los espacios sociales. Si tomamos en cuenta el 'principio de incorporación' como un concepto clave para entender la naturaleza del proceso de incorporación de los alimentos en su relación con las representaciones, la comunidad gastronómica mexicana que consume *axólotls* no ve en el mismo un plato deleznable o exótico, sino un animal y una comida totémicos.[9] En el *axólotl* se encuentra el espíritu de *Xólotl*, el dios gemelo, y su incorporación/asimilación en los cuerpos, constituye una transustanciación

[9] Las características del animal *tótem* se transfieren a las personas que lo consumen. En el caso del axólotl, su capacidad para sobrevivir y su eterna juventud.

simbólica, consciente o inconscientemente de las cualidades del dios gemelo: su sacrificio (in)voluntario, que es principio de vida, su capacidad para metamorfosearse, su eterna juventud, su vigor sexual, sus propiedades curativas. Con respecto al vino como bebida tótem, Barthes expresa: "Como todo tótem vivaz, el vino soporta una mitología variada que no se perturba con contradicciones" (Barthes, 1991: 75). Asimismo, el *axólotl*, que irradia una mitología, es consumido en diversas formas con diversos propósitos: como alimento, afrodisíaco, como medicina para la tos, el asma y la bronquitis, y para las afecciones de la piel.

La mexicanidad de *Xólotl/Axólotl*: los escritores mexicanos ante su cultura

A diferencia de las especies naturales, que según Claude Lévi-Strauss no son buenas para *comer* sino para *pensar*, el *axólotl* es bueno para *comer* y para *pensar* (Citado por Bartra, 2011: 19). Entre los escritores mexicanos que han *pensado* el *axolotl* —aunque tal vez nunca lo probaron— en ficción, poesía y ensayo se encuentran Juan José Arreola, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Salvador Elizondo y Roger Bartra. Para "pensar" la nación a partir de *Xólotl/axólotl*, el Premio Nobel de Literatura, Octavio Paz,[10] les dedica una estrofa de su poema "Salamandra", que le da el título al poemario. En el poema destaca la asociación de los diferentes tipos de salamandras con el fuego, el sol y la sangre. Esto nos da la clave para comprender no sólo los sacrificios humanos para alimentar el Sol con la sangre, sino también la negativa al sacrificio por parte de *Xólotl*:

> No late el sol clavado en la mitad del cielo
> no respira
> no comienza la vida sin la sangre
> sin la brasa del sacrificio
> no se mueve la rueda de los días
> Xólotl se niega a consumirse
> se escondió en el maíz pero lo hallaron
> se escondió en el maguey pero lo hallaron
> cayó en el agua y fue el pez axólotl
> el dos-seres
> y "luego lo mataron". (Paz, 1990: 95)

En su poema, Paz refiere aspectos de las diversas fuentes mencionadas anteriormente. La persecución y las metamorfosis para escapar del sacrificio son tomadas de Sahagún. Para Paz, el dios *Xólotl* es fundamental, ya que sin el sacrificio 'forzado' de éste, sacrificio que es ejecución ("y luego lo mataron"), el sol habría permanecido estático y por lo tanto, no habría existido el ciclo de la naturaleza: 'la rueda de los días' (Paz, 1990: 95). *Xólotl*, 'el dos-seres', gemelo de Quetzalcóatl, da origen no sólo a la nación mexica, sino también al mundo.

[10] El poeta Octavio Paz recibió el Premio Nobel de Literatura en 1990. Es considerado como uno de los mejores poetas latinoamericanos en lengua española.

El poema continúa con la referencia a *Xólotl* como el dios-perro que descendió a *Mictlán* como perro guía del infierno que rescató los huesos de los antepasados y creó la humanidad ('el hacedor de hombres'). El yo poético también hace referencia a *Xólotl* como el Venus vespertino ('el doble de la Estrella'). [11] Y concluye la estrofa con el reconocimiento de la última metamorfosis de *Xólotl*: 'Xólotl el ajolote'.

Por otra parte, en su poema *El reposo de fuego*, José Emilio Pacheco continúa la línea de Paz, en cuanto a la reflexión con respecto a la nación. Pero en este poema Pacheco enfatiza el batracio, no el dios:

> El axolotl es nuestro emblema: encarna
> el temor de ser nadie y de perderse
> en la noche incesante en que los dioses
> se pudren bajo el lago y su silencio
> es oro, como el oro de Cuauhtémoc
> que Cortés inventó. (Pacheco, 1984: 48)

Si para Paz, el dios *Xólotl* es origen de la vida, de la nación de los *mexicas*, a través del sacrificio voluntario-involuntario, para Pacheco, el *axólotl* apunta hacia una reflexión acerca de la identidad del mexicano contemporáneo ('el temor de ser nadie'). La nación puede caer en el peligro de 'perderse' en el pasado mítico ('los dioses/se pudren bajo el lago'). El *axólotl* remite a la ilusión del tesoro imaginario de Cuauhtémoc, pero también a la dignidad del último emperador azteca.

Para Pacheco, los mitos aztecas son importantes para comprender la cultura mexicana contemporánea. Por eso refiere el mito fundacional de la ciudad de Tenochtitlán en la siguiente relectura: "nuestra laguna dulce en la que el mito/abre las alas todavía, devora/la serpiente metálica nacida/en las ruinas del águila […]" (Pacheco, 1984: 47). En estos versos, la serpiente es 'metálica', lo cual implica su modernidad y no se encuentra en el nopal sino en las ruinas de Tenochtitlán que subyacen debajo de la ciudad de México.

Para Juan José Arreola, por su parte, el *axólotl* no es sólo un 'emblema' de la nación, sino también una alegoría, desde la perspectiva de la ciencia y la filosofía. En un breve texto titulado "El ajolote" de su libro *Bestiario*, Arreola aborda el *axólotl* desde lo cotidiano, la historia, la filosofía y la ciencia. En el texto de Arreola, el *axólotl* comparte tanto rasgos masculinos como femeninos. Por un lado, es un símbolo fálico ('el ajolote es un *limgam*'),[12] y tiene la cualidad de poder embarazar a las mujeres en las aguas del río. Cuenta el narrador que su madre había conocido a una mujer quien quedó embarazada de ajolote. En cuanto al origen del *axólotl*, Arreola cita a de Sahagún, para quien este batracio fue el producto del aborto que tuvo una dama violada y que, al lavarse en la laguna Axotitla, le nació un 'acholote' (Arreola, 1972: 40). La primera vez que el sacerdote dominico vio un *axólotl* exclamó "¡Simillima mulieribus!" (Parece mujer). Arreola también recurre a las citas de científicos y filósofos, como Anton Vital'evich Nemilov (1879-1942) y Jean Rostand

[11] Xólotl está asociado con Venus vespertino y Quetzalcóatl, su gemelo, con Venus matutino.
[12] *Lingam* es un símbolo fálico que representa a la diosa hindú Shiva.

(1894-1977),[13] para darle autoridad a su texto y apoyar su tesis de que la hembra del axólotl padece de 'catástrofes' menstruales. El texto termina con una *boutade*, que si bien ha sido interpretada como humorística, es también una expresión misógina: "Los tres [animales] restantes son la hembra del murciélago, la mujer, y cierta mona antropoide" (41). A través del axólotl, la mexicanidad está construida como masculina (*lingam*), así como también femenina ("¡Simillima mulieribus!").

En su libro *El grafógrafo*, Salvador Elizondo incluye un capítulo sobre los *axólotls* titulado "Ambystoma trigrinum" y comienza su ensayo con la definición del *axólotl* que ofrece la Real Academia de la Lengua Española. Luego discurre de manera aleatoria en párrafos que varían en extensión en observaciones científicas, literarias, cotidianas e impresionistas acerca de este batracio. A horcajadas entre la ciencia y la literatura, Elizondo denomina su proyecto como "experimentos de biología fantástica" (citado por Gutiérrez Piña 297). Elizondo se propone 'pensar' el *axólotl* como espacio de representación científica, artística y cultural: "Sueño mientras los contemplo" (Elizondo, 1972: 22). Y al respecto dice: "El axólotl es sin duda, si no la más bella o la más útil, sí la más interesante de la aportaciones de la naturaleza mexicana a la mayor confusión de las ciencias y a la mayor riqueza de la literatura y las artes" (citado por Gutiérrez Piña, 2014: 298). En Elizondo, la fascinación se convierte en escritura.

Como Arreola y otros en el área de la ciencia o la historiografía, uno de los aspectos que más atrae a Elizondo con respecto al *axólotl* es la ambivalencia y entre éstas la de género sexual: "El habitante ideal de un medio ambiguo: el fango, que no es ni líquido ni sólido, como el ajolote no es ni acuático ni terrestre; ni cabalmente branquial ni totalmente pulmonar, sino ambos o ninguno a la vez" (Elizondo, 1972: 18). El *axólotl* también pertenece al agua (como *axólotl*) y al fuego (como salamandra). Con respecto al género sexual, Elizondo observa que "sus vaginas son iguales a las de la mujer y como éstas arrojan sangre cada veintiocho días" (Elizondo, 1972: 19). En esta cita, la fuente es Francisco Hernández en su *Historia de los animales de la Nueva España*: "Tiene vulva muy parecida a la de la mujer" (Hernández, 1959: 390). Y al igual que Arreola, Elizondo también plantea la paradoja de la morfología del *axólotl* como fálica. Masculino/femenino, el *axólotl* es para Elizondo: "una figura 'connubial' y 'un grafema fálico vivo'" (20). Es ese grafema el que Elizondo se propone interrogar desde el punto de vista científico, literario y cultural. Por esto último plantea una cultura *axólotl* que se desarrolla en una ciudad imaginaria: *Axolotitlán*: "Una ciudad fundada para su población por seres genéticamente transmutantes" (Elizondo, 1972: 23). Esta utopía se construye sobre las dificultades que plantea la realidad social y cultural mexicana.

La aproximación de Roger Bartra en *La jaula de la melancolía* difiere bastante de los escritores anteriores, en tanto se propone desmitificar las interpretaciones que han hecho otros escritores mexicanos acerca de la cultura. Para lograr ese objetivo propone, paradójicamente, veintidós viñetas sobre los

[13] Anton Vital'evich Nemilov (1879-1942) fue un científico ruso especializado en zootecnia. Jean Rostand (1894-1977) fue un biólogo y filósofo francés especializado en embriología anfibia, partenogénesis y teratología.

axólotls, seguidas de su respectivo capítulo en el que desarrolla el tema planteado en la viñeta anterior. Bartra no está interesado en una reflexión acerca de la relación entre lo biológico y lo social, es decir, en un darwinismo social. Más bien, el 'contrapunteo' entre las viñetas y los capítulos tienen como objetivo, según el autor, "jugar con la información […] de tal manera que la crítica se fusione de manera natural con el análisis" (Bartra, 1997: 21). Este método tiene como resultado un texto híbrido, que al mismo tiempo que discurre sobre las diversas interpretaciones de la cultura mexicana, reflexiona sobre su propia escritura. En una de las viñetas expresa: "Su resistencia [de los *axólotls*] a metamorfosearse en salamandras los obliga a una maravillosa revolución: a reproducir infinitamente su larvario primitivo" (53). La revolución es circunvalación, es decir, un ciclo que se repite, pero sin superar el estadio anterior.

Los escritores, poetas, críticos y filósofos comentados anteriormente buscan en las metamorfosis de *Xólotl* y, en la forma andrógina y ambivalente del *axólotl*, un espacio mítico y arcaico para la reflexión acerca de la cultura mexicana contemporánea. *Xólotl/axólotl* es el signo de la mexicanidad que se proponen interrogar. Roger Bartra acaso ofrezca la mejor definición de su significación para los intelectuales mexicanos: "Xólotl es un *numen* ligado a la *muerte* y a las *transformaciones*: mutación en diversas formas extrañas al huir de la muerte, para encontrarla como axólotl en el agua. Hay un elemento común en ello: *una constante lucha contra el destino, un permanente huir de él*. Y ello se hace —no hay otra forma— mediante transformaciones» (Bartra, 2011: 37; cursivas del original). Como *numen*, *Xólotl/axólotl* apunta a varias direcciones: como objeto de inspiración artística en poesía, cuento, novelas y ensayos; como objeto de estudio científico por sus cualidades neoténicas; como incorporación alimenticia en el cuerpo en forma de maíz, de maguey y de 'pescado'. En el *axólotl* opera el deseo de incorporación de uno de estos tres aspectos o todos a la vez. Y finalmente, como identidad cultural mexicana. En los verbos saborear, observar, pensar, plantear hipótesis, (com)probar se pueden constatar esas distintas direcciones.

Conclusión

Si para el Estado mexicano, Cuauhtémoc ('águila que desciende') es el emblema de la cultura oficial, *Xólotl/Axóltl* constituye el emblema de los intelectuales. La ambición de los españoles por el oro azteca los llevó a torturar a Cuauhtémoc. Le echaron aceite en los pies y los colocaron en una hoguera para que confesara dónde se encontraba el oro. Cuando un acompañante quiso interceder para que cesara la tortura, la respuesta de Cuauhtémoc fue: «¿Estoy yo acaso en un lecho de rosas?» Finalmente, Cuautémoc fue ejecutado.[14]

[14] La figura de Cuauhtémoc aparece en monedas, billetes de banco, sellos de correo. Las monedas y los sellos con la efigie de Cuauhtémoc son un símbolo de la cultura oficial del Estado, pero no de los escritores. Una curiosa moneda es aquélla en la que aparecen Cuauhtémoc y Cortés: ambivalencia, co-presencia de lo indígena y español en la cultura mexicana.

Sin embrago, ha sido *Xólotl/axólotl* el que más les ha llamado la atención a los escritores mexicanos, a causa de su negación al sacrificio, por una parte, y su capacidad de metamorfosis, por otra. Entre sus avatares—maíz, maguey—, el último, el del anfibio axolotl, ha sido el más concitado en la escritura. Considerado por los aztecas como un plato exquisito digno de reyes, y demonizado durante el período colonial por parte de la iglesia católica a causa de su feo aspecto que lo asociaba con el diablo, el *axólotl* ha sido rechazado como negación de la cultura indígena, identificada como primitiva y, a la vez, como una reafirmación de la hispanidad. Luego, el *axólotl* es recuperado e incorporado 'real' e 'imaginariamente' por las comunidades gastronómicas mexicanas. De la incorporación 'real' a través de su consumo se ha destacado el gusto exquisito de su carne y sus propiedades medicinales. En cuanto a la incorporación 'imaginaria', el *axólotl* ha significado una transustanciación de la "mexicanidad" como reafirmación de la colectividad. En cuanto a la incorporación 'simbólica', los escritores han explorado, a partir del mito, la búsqueda de una "mexicanidad". Ingerido, estudiado, pintado, poetizado, *Xólotl/axólotl* es el *aleph* de los intelectuales; en tanto emblema de la cultura mexicana.[15]

Bibliografía

Arreola, Juan José (1972), 'El ajolote,' en *Bestiario.* Ciudad México, Joaquín Mortiz.

Barthes, Roland (1991), *Mythologies*, Annette Lavers (trad.). Nueva York, The Noonday Press.

Bartra, Roger (ed.), (2011) *Axolotiada.* Ciudad México, Fondo de Cultura Económica.

Bartra, Roger (1997), *La jaula de la melancolía.* Ciudad México, Tidisa S. A.

Borges, Jorge Luis (1993), *Ficciones, El Aleph, El informe de Brodie.* Caracas, Ediciones Ayacucho.

Cortázar, Julio (1956), "Axolotl", en *Final del juego*. Ciudad de México, Los presentes.

Cowan, James, (2017), "Myths and Modern Literature". Consultado en<https://www.academia.edu/11964250/Myth_and_Modern_Literature>.

Deppman, Jed (1997), "Jean-Luc nacy, Myth and Literature", *Revista Qui Parle*, vol. 10, n.° 2, pp. 11-32.

De Mendieta, Gerónimo (s/f). *Historia eclesiástica indiana*. Ciudad de México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe.

De Sahagún, Bernardino (1938). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Ciudad de México, Editorial Pedro Robredo.

Dukaj, Jacek (2015), *The Old Axolotl.* Warsaw, Allegro.

[15] En el cuento "El Aleph" del escritor argentino Jorge Luis Borges, el narrador encuentra, en el sótano de una vieja casa, el aleph, un punto que contiene "todos los puntos del universo" (172).

El Comercio, "El ajolote desaparece de canales en México D.F". Martes 28 de enero, 2014. Consultado en <http://elcomercio.pe/ciencias/planeta/ajolote-desaparece-canales-México-df-noticia-1705838> (07/04/2016).

HERNÁNDEZ, Francisco (1959), "Historia de los animales de la Nueva España", en *Obras Completas*, Vol. III. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 390.

ELIZONDO, Salvador (1972), 'Ambystoma Trigrinum', en *El grafógrafo.* Ciudad de México, Joaquín Mortiz.

FISCHLER, Claude (1998), "Food, Self and Identity", Revista *Social Sciences Information,* n.º 27.

HERBERT, Frank (1966), *Dune Universe and Destination: Void.* New York, Berkley Publishing Corporation.

HOOD, Susan (2012), *Spike: The Mixed-up Monster.* New York, Simon & Schuster/Paula Wiseman Books.

GAYON, Jean (2014), "Los monstruos prometedores: Evolución y teratología", en *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Cármen Alvarado Lobato (ed.). Ciudad de México, Universidad Autónoma del Estado de México.

GÓMEZ, Chema, "La extinción del ajolote y su vida en el mercado negro". *Vice*. Consultado en: <http://www.vice.com/es_mx/read/la-extincion-del-ajolote-y-su-vida-en-el-mercado-negro> (07/04/2016).

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, (1984), "*Cien años de soledad*: The Novel as Myth and Archive", *Revista MLN*, vol. 99, n.º 2, pp. 358-380. DOI: <http://dx.doi.org/ 10.2307/2906193>.

GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L. (2014), "'Ambystoma Trigrinum' de Salvador Elizondo: Escritura en metamorfosis", en *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen Alvarado Lobato (ed.). Ciudad México, Universidad Autónoma del Estado de México.

ANÓNIMO (1945), "Leyenda de los soles", en *Códice Chimalpopoca*. Primo Feliciano Velázque (trad.). Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 120-121.

MAGEE, Richard M. (2007), "Food Puritanism and Food Pornography: The Gourmet Semiotics of Martha and Nigella", *Revista Americana: The Journal of American Popular Culture,* vol. 6, n.º 2. Consultado en: <http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2007/magee.htm> (19/04/ 2016).

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY. Consultado en: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/offal> (30/04/2016).

MOLINA VÁSQUEZ, Alejandro (2010), "El ajolote de Xochimilco", *Revista Ciencias,* vol. 98, pp. 54-59.

MILLER, Mary & Karl TAUBE (1997), *An Illustrated Dictionary of The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. London, Thames & Hudson.

NYMAN, Jopi (2009), "Cultural Contact and the Contemporary Culinary Memoir: Home, Memory and Identity in Madhur Jaffrey and Diana Abu-Jaber", *Revista Autobiographical Stydies,* vol. 24, n.º 2, pp. 282-98. DOI: <https://doi.org/10.1080/08989575.2009.10815212>.

PACHECO, José Emilio (1984), *El reposo del fuego.* Ciudad México, Ediciones Era.

PAZ, Octavio (1990), *Salamandra*. Ciudad México, Joaquín Mortiz.

PÉREZ DE LEGASPI, Adriana (2011), *La gastronomía prehispánica, saberes y sabores de nuestros antepasados.* Ciudad México, Mexicanísimo, pp. 18-25.

PLASCENCIA, Eduardo, "Ajolotada, el escurridizo platillo poblano". Consultado en: <http://www.animalgourmet.com/2013/10/16/ajolotada-el-escurridizo-platillo-poblano/> (01/02/2016).

RAMÍREZ VIDAL, Luis Alfonso (2010), "Comidas y etnicidades: africanos e indígenas en la olla del misionero", en *Cocinando en el fogón de las identidades; comidas, saberes y regiones. Cátedra abierta. Universidad, Cultura y Sociedad.* Antioquia, Colombia, Universidad de Antioquia, pp. 37-49.

RAWNSLEY, M.Y.T. (2008), "Food for thought: Cultural representation of taste in Ang Lee's *Eat Drink, Man, Woman",* en *Food Eating and Culture,* Lawrence C. Rubin (ed.). North Carolina, McFarland, pp. 225–236.

VALERIO-HOLGUÍN, Fernando (2016), "Gabriel García Márquez's Pilgrimatic Gastronomy", en *Restrospective Essays on Gabriel Gacía Márquez*, Gene H. Bell-Villada (ed.). Lanham, MD, Lexington Books, pp. 147-163.

YÚDICE, George (1993), "Feeding the Trascendent Body", en *Essays in Post Modern Culture*, Eyal Amiran & John Unsworth (eds.). Oxford, UK, Oxford University Press, pp. 13-36.

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

Mitologías hoy

Mito y literatura. Los "Mexiquitos" y Pedro Ascencio en la Tierra Caliente de Guerrero, México

Myth and Literature. The "Mexiquitos" and Pedro Ascencio in the Tierra Caliente Region of Guerrero, Mexico

Samuel L. Villela Flores
Dirección de Etnología y Antropología Social/Instituto nacional de antropología (México)
villela_s@hotmail.com

Resumen: en Guerrero (México), existe un cuerpo mítico sobre la creación de poblaciones nahuas que precedieron orgánicamente a la creación de Tenochtitlan. En la Tierra Caliente, hay algunas versiones de los Mexiquitos, mitos sobre la creación de esos lugares. El cerro del Tequesquite habría sido el escenario referido en el relato fundacional de una ciudad encantada. En *El empautado* —obra de Celedonio Serrano Martínez— se recrean los mitemas de esa narrativa en un texto costumbrista donde tradiciones y leyendas campiranas enmarcan la referencia al hecho fundacional. Otra expresión mítica relacionada deriva de un relato colonial en torno a Pedro Ascencio de Alquisiras, combatiente insurgente, que habría tenido su guarida en el cerro aludido. Dicho personaje es retomado en la obra de escritores locales: Paul de Anáhuac, *Los tesoros* de Pedro Ascencio y *Cuentos del Balsas* de Erasto Antúnez.
Palabras clave: nahuas, Mexiquitos, Pedro Ascencio, novela costumbrista

Abstract: In the Mexican State of Guerrero, there is a group of myths about the creation of the Nahua populations that preceded the foundation of the City of Tenochtitlan.
In the Tierra Caliente region, there are some variations of a myth that refers to the creation of these places called Mexiquitos (as a small Mexico). One of the versions mention the Tequesquite hill as a place that held an enchanted city called the same. Also, the writer Celedonio Serrano Martínez refers to the foundational facts of these cities in the text El empautado, where these mythemes are included in the narrative of a national traditional literature genre (Costumbrismo).
Another expression of this mythical relation appears in a text about Pedro Ascencio de Alquisras, an insurgent soldier who had his guard precisely in the Tequesquite hill. This character is also present in the work of local writers: Paul de Anáhuac, *Los tesoros de Pedro Ascencio*, and Erasto Antúnez, *Cuentos del Balsas*.
Keywords: Nahuas, Mexiquitos, Pedro Ascencio, Folk Novel

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 161-171
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.611

Recibido: 27/01/2014
Aprobado: 23/05/2014

> quiérase o no, todas estas creencias
> populares son una exquisita herencia de
> nuestro valioso pasado. Y si bien siguen
> vivas esas imágenes, ¿por qué no hacerles
> un santuario eterno en nuestra literatura
>
> Paul de Anáhuac, *Los tesoros de Pedro Ascencio*

Mitos fundacionales de pueblos y la tradición migratoria mexica en Guerrero, Mex

Los mitos fundacionales relatan los orígenes de poblaciones, lugares y comunidades. Suelen vincularse con procesos migratorios, reales o míticos. Una de las tradiciones migratorias clásicas en el México prehispánico fue la migración nahua que daría origen a México-Tenochtitlan. El periplo migratorio aparece en La Tira de la Peregrinación o Códice Bouturini, donde se describe el decurso de las 7 tribus nahuatlacas hacia el Valle de México.

Mas una tradición mítica derivada es la que refiere la creación de enclaves, pueblos o lugares que habrían sido el antecedente de la capital de los mexica: los "Mexiquitos", en tanto lugares previos a la fundación de aquella gran ciudad. Estos sitios míticos se encuentran en varias partes de tradición nahua, en México. Por otro lado, los "Mexiquitos" son lugares donde el mito nos dice que ahí se paró el águila que fundaría México-Tenochtitlan pero, por diversas causas, no se aposentó ahí y emigró hacia el Valle de México.

Se abordará, en el presente documento, la relación de un corpus mítico sobre dichos sitios en la región de Tierra Caliente del estado de Guerrero y su expresión en la obra literaria de un connotado autor calentano, con derivaciones del tema mítico en otro par de obras de escritores de la región.

El mito central en que se basará el análisis, "El cerro de los monos y su tradición", narra la creación de un Mexiquito en la Tierra Caliente guerrerense. Tiene un referente académico en la compilación de Serrano, publicada en la *Revista Tlalocan* (1952: 175-179), mientras que derivaciones míticas del espacio donde se ubica el tema nodal —el Cerro del Tequesquite— junto con la figura del héroe insurgente Pedro Ascencio de Alquisiras, han sido registrados en Warren (2011). Son estas las fuentes que nos permiten conocer los referentes míticos a partir de los cuales los escritores han elaborado sus textos literarios, si bien es pertinente aclarar que en éstos se trasluce, también, la presencia de creencias asociadas y que se encuentran vigentes como parte de una forma de memoria histórica.

El mito del Cerro de los Monos: un “Mexiquito” donde el águila se paró pero no se quedó

El mito del Cerro de los Monos, como hemos dicho, es una variante del conjunto mítico de los Mexiquitos. Se trascribe la parte central del mito:

> un día, siendo ya floreciente aquel señorío [del Cerro de los Monos] acertó a pasar por allí un águila gigantesca que volaba lentamente como dando muestras de cansancio. Era tan grande, que todos los habitantes de la comarca se quedaron verdaderamente asombrados. Maravillado el señor de aquel imperio por la majestuosidad del águila, ordenó a sus cazadores que la siguieran y que se la trajeran viva o muerta, porque deseaba enjaularla y tenerla entre sus animales raros. Los cazadores obedecieron a su señor y la siguieron de lejos en lejos protegiéndose entre el follaje de los árboles.
>
> Al fin vieron que aquel aguilón se había sentado sobre el Cerro del Tequesquite, y que en tal virtud, era oportuno cazarlo en ese lugar. Pero al acercársele los cazadores, se encontraron con que aquel cerro estaba transformándose en una bella ciudad, cosa que los maravilló. Temerosos de que el águila volara de allí y ya no acabara de construirse la ciudad, decidieron matarla. Los cazadores intentaron hacerlo, pero habiéndole errado los primeros flechazos, emprendió el vuelo y se remontó a las alturas, dejando petrificada aquella bella ciudad que comenzaba a nacer.
>
> Defraudados en su propósito, se regresaron a darle cuenta a su señor de lo ocurrido. Después de haber oído pacientemente a sus servidores, reunió a los ancianos de su pueblo para que le explicaran aquel misterio. Los ancianos le dijeron que donde esa águila volviera a sentarse nacería una bella ciudad grande y floreciente; que del Cerro del Tequesquite había volado, más que por los flechazos de sus cazadores, porque aquel lugar carecía de agua y que no quería crear una ciudad donde sus habitantes tuvieran que morirse de sed; que en tal virtud, volaría basta encontrar algún sitio donde hubiera agua en abundancia y que ahí haría surgir la ciudad que había dejado petrificada en el Cerro del Tequesquite, y que si él deseaba contarse entre los primeros habitantes que vivirían en ella, que ordenara a su pueblo seguir la ruta que el águila había tomado.
>
> Entonces el cacique de aquel señorío ordenó a su pueblo que sepultara las habitaciones con ·tierra y piedra y que se dispusiera a seguirlo en una nueva peregrinación que terminaría cuando encontraran la nueva ciudad. Así fue como aquel pequeño imperio indígena emigró del Cerro de los Monos dejándonos muchas casas sepultadas. (Serrano, 1952: 178)

Una vez transcrito el mito, es pertinente aclarar que el Cerro de los Monos se encuentra a unos 2.5 Km. del Cerro del Tequesquite. Luego entonces, en el primer cerro se encontraba la población prehispánica que aparece protagonizando el mito, y el segundo fue el lugar donde supuestamente se creó una ciudad encantada. La simetría natural en las formaciones rocosas de este último permiten imaginar cómo en el pensamiento de la época pudo labrarse una creencia mítica.

En cuanto al mito, ll mitema[1] central del relato es un águila que se posa sobre un lugar donde se fundaría una gran ciudad —antecedente de Tenochtitla— pero el lugar donde se asienta no le gusta —en este caso por la falta de agua— y emprende de nuevo el vuelo hacia el norte, donde se fundará México-Tenochtitlan. El Cerro del Tequesquite, como vestigio de lo que sería la gran ciudad, es también el enlace que permitirá, desde la época prehispánica, la creación de otro mito en la época de la lucha por la independencia, el de los Diablos de Teloloapan.

Pedro Ascencio de Alquisiras: sus mitos y leyendas

Como entramado pétreo un tanto inexpugnable, cuenta la tradición que ese lugar se convirtió en guarida de Pedro Ascencio de Alquisiras, un insurgente indígena que fue el brazo derecho de Vicente Guerrero a lo largo de sus campañas bélicas por la región durante la Guerra de Independencia. Tanto el cerro como una cueva en sus inmediaciones[2] son señalados como las guaridas donde, además de refugio, sirvieron para guardar un tesoro producto del despojo que el prócer hacía a las huestes realistas, así como del saqueo a iglesia de Iguala, por su colaboración con los hispanos. La vertiente mítica de este personaje es la hazaña que dio origen a la tradición festivo-dancística de los Diablos de Teloloapan.

A grandes rasgos, la trama es la siguiente: acorralado Pedro Ascencio en Teloloapan, ideó una estratagema para escapar a sus sitiadores, se le ocurrió elaborar unas máscaras terroríficas de diablos —muy parecidas a las de los diablos de Oruro, en Bolivia—, con las cuales enmascaró a sus combatientes, vistiéndolos también con unas cueras —una especie de casacas de piel, que usaron también los chinacos y los famosos "cuerudos"[3] de la época porfirista— y dotándolos de un látigo que producía un gran estruendo, como si fuese arma de fuego o trueno de tormenta. Fue así que se abalanzó, por la noche, sobre las desprevenidas tropas realistas, haciéndoles huir. De ahí quedó la tradición victoriosa que se recuerda todos los días 15 de septiembre, cuando se realiza un ritual cívico-histórico en esa cabecera municipal: los diablos desfilan y se pasean por la plaza central haciendo

[1] Los mitemas son las unidades mínimas del mito, las palabras o frases con una unidad de sentido, de significado. Son las "unidades constitutivas mayores" que "no son asimilables ni a los fonemas ni a los morfemas ni a los semantemas, sino que se ubican en un nivel más elevado: de lo contrario, el mito no podría distinguirse de otra forma cualquiera del discurso" (Lévi-Strauss, 1995: 233).
[2] "hay una enorme cueva 'La cueva de Don Goyo', tan grande y tan amplia que podían vivir dentro de ella todas las tropas insurgentes" (De Anáhuac, 1996: 23). Aquí, llama la atención el nombre de la cueva, aludiendo a un numen semejante al que se identifica como el volcán Popocatépetl. Sobre esto, véase Glockner (1996).
[3] Una de las pocas imágenes que, para Guerrero, tenemos de estos guardianes del orden porfirista, puede verse en Jiménez y Villela (1989: 27).

chasquear sus látigos, en una muestra de destreza y rudeza en el manejo del implemento.[4]

Mito y literatura: recreación del mitema por escritores locales

A partir del mito prehispánico del Cerro de los Monos, como ya se ha señalado, se deriva un mito de la época colonial y leyendas alrededor de la figura de Pedro Ascencio de Alquisiras. Ambas vertientes narrativas han sido recreadas literariamente por escritores locales[5], sobre todo en novelas y cuentos de corte costumbrista.

Mas, antes de entrar al análisis de esos vínculos, cabe hacer algunas precisiones respecto a la literatura costumbrista. Esta es, según Chang-Rodríguez y Filer la

> Tendencia o género literario que se caracteriza por el retrato e interpretación de las costumbres y tipos del País. La descripción que resulta es conocida como "cuadro de costumbres" si retrata una escena típica, o "artículo de costumbres" si describe con tono humorístico y satírico algún aspecto de la vida. (2003: 535)

De igual manera, los

> artículos de costumbres son bocetos cortos en los que se pintan costumbres, usos, hábitos, tipos característicos o representativos de la sociedad, paisaje, diversiones y hasta animales, unas veces con el ánimo de divertir (cuadros amenos) y otras con marcada intención de crítica social y de indicar reformas con dimensión moralizadora. (2003: 535)

En El empautado

El Empautado (1980), novela de este género, fue escrita por Celedonio Serrano Martínez en fecha posterior a la edición de su obra más reconocida, *El coyote. Corrido de la Revolución* (1951), poema histórico de más de cinco mil versos. En la obra se desarrolla una trama costumbrista que tiene, en uno de sus episodios, una narrativa con referencia al mito del Cerro de los Monos.

Un "empautado", según creencia popular, es una persona que ha tenido un pacto con el diablo[6]. En la novela con este nombre, la trama es la siguiente: en el

---

[4] Véase una descripción más amplia en un historiador oriundo de la región (Nájera, 1995). Un análisis del mito y la dinámica festiva a que dio lugar, puede verse en el capítulo 3 de la obra de Warren (2016).

[5] Celedonio Serrano nació en el pueblo de Puerto de Arriba, hoy Puerto de Allende: Paul de Anáhuac y Erasto Antúnez son oriundos de Villa Madero, la segunda población del municipio de Tlalchapa.

[6] La palabra sería una contracción de "en pacto".

ambiente campirano de Tlalchapa, un personaje narra lo sucedido al hacer una parada en el pueblo de Puerta de Arriba. Ahí se encuentra con que están velando a Bonifacio Arce, un hombre que —se decía— había hecho pacto con el diablo, gracias al cual había conseguido casarse con la mujer que amaba. Había muerto de espanto. Nico, un hombre mayor, le cuenta al visitante la vida y peripecias del difunto. Después de varios momentos en el velorio donde se va dando cuenta tanto de su acercamiento amoroso como de otras peripecias de las cuales saldría airoso, el narrador refiere el encuentro de Bonifacio con Pedro Ascencio en el Cerro del Tequesquite. Al respecto, don Nico se pregunta:

> ¿Por qué habría escogido Pedro Ascencio de Alquisiras El Cerro del Tequesquite para establecer en él su campamento? [...] lo hizo porque El Cerro del Tequesquite es una gran ciudad encantada, de cuyo interior sólo se puede salir si se saben todas las entradas y salidas. (Serrano, 1978: 160)

Y a partir de aquí es donde Celedonio Serrano despliega la recreación del mito, a través de la narración del relator, quien contaría la historia que hay detrás del cerro encantado, dentro de una novela costumbrista.

En el capítulo XIV de ésta, don Nico introduce el tema mítico para explicar, posteriormente, cómo es que se establece el vínculo de Bonifacio con Pedro Ascencio a partir del cerro del Tequesquite. En el relato, don Nico narra la presencia de una gran águila en dicho cerro, que estaba dentro de las tierras del señorío del Cerro de los Monos. La trama continúa con los afanes del gobernante para cazar al ave. Mientras los cazadores lanzaban sus flechas, florecía una gran ciudad encima del Tequesquite, tras lo cual el águila habría emprendido el vuelo, quedando petrificada al volar ésta: "aquella hermosa ciudad se petrificó y quedó convertida en un cerro un tanto raro y curioso, puesto que las peñas que lo forman, grandes y chicas, están alineadas, simulando un caserío." (Serrano, 1978: 162).

Intrigado por el suceso, el gran señor del Cerro de los Monos habría mandado llamar a sus sacerdotes y chamanes para que le explicasen el suceso, de lo cual habría tenido la siguiente respuesta:

> Su paso [del águila] por los dominios de vuestro señorío, indica que la profecía está a punto de cumplirse y que el día que habrá de poner término a nuestro peregrinar, se aproxima ya. Allí donde ella detenga su vuelo nacerá una bella y próspera ciudad, fuerte y respetada, surcada por canales y poblada de jardines flotantes. Del Cerro del Tequesquite se fue, más que por los flechazos de vuestros cazadores, porque el contorno en que se halla enclavado carece de agua suficiente con que alimentar a la hermosa ciudad que ya se estaba formando. (Serrano, 1978: 166)

Ante la trascendencia del suceso, el gobernante "ordenó a su pueblo que sepultara sus habitaciones con piedra y lodo, y que se dispusiera a seguirlo en una nueva peregrinación, la cual terminaría allí donde el águila detuviera su vuelo definitivamente" (Serrano, 1978: 168).

Termina así el capítulo XIV de la novela, más el Cerro del Tequesquite continúa como referente en el siguiente capítulo, cuando se retoma el supuesto pacto que Bonifacio habría hecho con Pedro Ascencio para poder entregar la custodia[7] en la iglesia de Iguala y así acabar con el penar del alma del héroe insurgente. Ya que la joya en cuestión se encontraba junto con muchos otros tesoros en el interior del Tequesquite, Bonifacio habría tenido que internarse en él para conocer y admirar ese preciado objeto junto con los que le acompañaban como parte del botín de guerra que en vida habría acopiado el prócer. Es en estas diligencias que Bonifacio se da cuenta de que no podría llevar a buen fin su compromiso, por lo cual se angustia y muere de espanto.

Como puede verse, la figura del Cerro del Tequesquite es el eslabón que permite hilar una trama entre los capítulos XIV y XV de la novela, tanto para dar cuenta del mito del Cerro de los Monos, como para dar cuenta de la leyenda acerca de los tesoros de Pedro Ascencio.

En Los tesoros *de Pedro Ascencio*

En esta obra, que debe también su autoría a un escritor local[8], igualmente se recrean pasajes relacionados con el mito del Cerro de los Monos y el Cerro del Tequesquite, aunque en forma más escueta.

En el prólogo, De Anáhuac (1996: 15) explicita los motivos que le llevaron a escribir lo que, en realidad, es un pequeño grupo de cuentos:

> Al decidirme a publicar mi pequeña novela ‘Los Tesoros de Pedro Ascencio’, lo hago con el sano propósito de dar a conocer la difícil situación que han vivido y siguen viviendo algunos de los pueblos de esa maravillosa tierra, “La Mágica Región de los Siete Ríos” (la Tierra Caliente).[9]

También en el prólogo, el autor especifica los incentivos que tuvo para dar forma literaria al tema que nos ocupa: “También me atrae y estimula mi inspiración, la idea de poder mantener, publicar y difundir la riqueza y la belleza de las leyendas y tradiciones, tan abundantes en esta hermosa región calentana” (1996: 17).[10]

Una vez conocidos sus motivos, tenemos en el cuento que da nombre a la obra general, una trama que copia la estructura del cuento de Antúnez:[11] en la

---

[7] La custodia es: “Pieza en que se expone la Eucaristía”; suelen ser objetos sagrados elaborados con metales y piedras preciosas. Véase http://www.wordreference.com/definicion/custodia

[8] Véase la nota n.º 5.

[9] Esta motivación, de índole político-social, aparecerá también en el cuento de Antúnez.

[10] Véase también el epígrafe de esta ponencia.

[11] Siendo De Anáhuac también oriundo de Villa Madero, al igual que Antúnez, pero cuya publicación es posterior a la de éste, es de suponerse que el primero copió el núcleo temático de la trama, aunque dándole otra expresión literaria, dentro del costumbrismo.

semana santa —un tiempo sacro— aparece en la región un “viajero enigmático” que lleva un comunicado a gente de los varios poblados de los alrededores:

> Yo, Felicísimo Estrada, lugarteniente de mi general Pedro Ascencio y revestido de la suficiente personalidad para ello por decisión propia del héroe, vengo anunciando que el próximo “sábado de gloria”, a las once horas y en la entrada principal del cerro del ‘Tequesquite’, se repartirá a todos los allí presentes y en forma proporcional, la riqueza atesorada y escondida en ese lugar por el propio guerrillero del sur, consistente en una custodia de oro, 150 latas repletas de monedas de oro, 300 latas de monedas de plata, 15 baúles de alhajas; entre otros, aretes, anillos y collares de oro, diamantes, adornos de jade y de obsidiana. (1996: 28)

Mientras llega el día esperado, uno de los pobladores –don Febronio-, en diálogo con una mujer, refiere el por qué el Cerro del Tequesquite está envuelto en la leyenda:

> Pues verá usted —prosiguió don Febronio—, cuentan y se cree que las tribus aquellas que en gran peregrinación buscaron por todos los ámbitos de nuestro territorio aquel lugar sagrado, la tierra prometida, que según sus indicaciones debían encontrar para fundar su gran Tenochtitlán, cuando llegaron por esos lugares y estando acampados en la explanada “El Llano Grande”, que está a la entrada del famoso “Tequesquite”, vieron al oriente la señal que esperaban: en el nopal de un peñasco que se asentaba en un pequeño oasis, se posaba el águila, devoran la serpiente. El regocijo envolvió a aquellas tribus que de inmediato se entregaron a la oración para dar gracias por el término de su viaje; y en tanto estaban concentrados en su meditación, un “indio pata rajada” que andaba extraviado por allí, extasiado por el encanto de aquel incomparable paraje, donde el agua con sinfonía de cascada hacía eco en el acariciante verdor de una infinita variedad de frutales; embriagado por aquel indescriptible embeleso, comenzó a lanzar sus flechas multicolores, espantando al pajarraco que en cuanto voló, el hermoso paraíso tornose en la lóbrega y petrificada ciudad, quedando para siempre encantado ese legendario lugar. (1996: 29-30)

Al llegar la fecha señalada, el ofrecimiento del reparto del tesoro no se cumple. Y, a diferencia de la solución que plantea Antúnez, al truncarse la promesa, los pobladores se quedan con la sensación de un engaño.

“El tesoro del Pedro Ascencio” y el Cerro del Tequesquite

En el cuento intitulado “El tesoro de Pedro Ascencio Alquisiras”, dentro de la obra *Cuentos del Balsas*, Erasto Antúnez retomó las creencias populares sobre los cerros como contenedores de tesoros. Si bien no incluyó en la narrativa el mito del Cerro de los Monos, si recupera la leyenda sobre los tesoros del prócer insurgente, guardados en el Tequesquite.

La trama de su relato gira en torno a un acto reivindicativo, de justicia social, cuando un personaje enigmático se presenta en los pueblos de la comarca para anunciar el reparto del tesoro, "el tesoro que Pedro Ascencio Alquisiras, ha mucho tiempo reserva para los hombres humildes, en los escondrijos del cerro que vos llamáis del Tequesquite" (Antúnez, 2008: 74), por lo que el extraño personaje les propone a los del pueblo tomar parte de los tesoros del prócer: "Participar del reparto de ese tesoro, no implica compromiso de ninguna naturaleza, solo constituye un acto de justicia." (76). Todo esto sucede en la semana santa. Dicha trama, como se ha señalado, fue copiada por De Anáhuac para su respectiva narrativa.

Una vez convocados los pobladores, se desplazan hacia el cerro el día señalado para el reparto —el sábado de gloria—. La descripción del trayecto, salpicado de tintes costumbristas respecto a las expectativas y actitudes de los protagonistas, tiene como contexto una descripción del singular entorno —en forma parecida a la de los otros dos autores—. El retorno de los pobladores desde el cerro, a donde habrían acudido para un trunco reparto, es descrito de la siguiente manera: "La valla de montañas que se alzaba a un lado y otro del camino, mostraba de tramo en tramo, peñascos elevados que parecían molares solitarios de bocas desdentadas por los siglos, que reían socarronamente de aquella ingenuidad" (Antúnez, 2008: 82).

Finalmente, para "desfacer el entuerto", el personaje que ha convocado al reparto y que no apareció en la fecha señalada envía una misiva donde plantea una reflexión, afirmando que no engañó a los del pueblo y los envió al cerro para, sobre ese sitio emblemático, confrontarlos con su pasado y para que interiorizaran el legado histórico-cultural que han recibido de sus ancestros, que es la mayor riqueza que puedan tener.

De esta manera, teniendo como trasfondo el pasado mítico del Tequesquite, la promesa de un acto reivindicativo y la convocatoria a la reflexión sobre la riqueza de su patrimonio histórico-cultural se asemejan a los motivos sociales que enarbolaría también De Anáhuac en su respectivo cuento.

Ahora bien, si el tratamiento hasta ahora desarrollado se enfocó en la relación mito-literatura, es pertinente añadir una reflexión final acerca de las varias expresiones del mito. En tanto texto que se transmite, preferentemente, por la vía oral, se le encuentra todavía como parte de los relatos populares. En cuanto a la temática que hemos presentado, tenemos la versión registrada por Nélida Ocampo B (en entrevista con el Sr. Miguel Zárate, mayo de 2009) sobre el mito del Mexiquito de Mexicapán:

> El cuervo trajo el grano, el rey vio el grano y dijo que lo cuidaran, que lo cuidaran para ver qué cosa (era) porque no conocían los indios la mata de maíz ¡bonita! y (la) cuidaron, de ahí empezamos a comer todos hasta la vez estamos comiendo.

> No le gustó al águila por terreno seco, de Totoltepec vino el águila, bueno que ahí puso un huevo, el nombre del huevo se llama totolti, solo un huevo puso ahí el águila, se levantó y cayó aquí,
> Vino aquí y no le gustó porque estaba seco, ¡que era puro cerro!, se levantó y se fue, y los aztecas la andaban persiguiendo pues echándola a volar, queriéndola agarrar, y fue que se sentó en una laguna en medio, en medio de la laguna ¡había un nopal grande! y ahí se sentó y los aztecas ya no dijeron nada
> Antes era laguna, dicen que la laguna la taparon los mismos aquellos. La serpiente era un brujo, se dice que si era un brujo la serpiente
> Hay mucho cuarto, harto, señales de cuartos de aquel tiempo, escarba uno y ahí hay marcados mamposterías debajo. (Ocampo, 2009: s/p)

Lo cual nos confirma cómo, en el imaginario popular, se conoce a este corpus mítico como el de los "Mexiquito"; esto es, los varios lugares dentro de la geografía sagrada —sobre todo en el Occidente y centro del país— en que las migraciones nahuas dejaron su impronta y que perviven en la memoria popular tanto en versiones míticas como en tradiciones orales, remitiendo a sucesos de un pasado que sigue vivo en tanto historias sagradas y fundacionales.

Recapitulación: mito y costumbrismo en Tlalchapa, Gro

En las páginas precedentes se han descrito y analizado los vínculos entre una tradición mítica prehispánica y los escritos costumbristas[12] de tres autores en el municipio de Tlalchapa, Gro. Dos de estos literatos imbrican la narrativa sobre el Cerro de los Monos con saberes y tradiciones locales, con lo cual aportan a la pervivencia del mito como creencia fundacional.

Derivado de la existencia de dicho mito, se desprenden el mito y leyenda que tienen que ver con el héroe insurgente Pedro Ascencio de Alquisiras, por lo que el espacio natural conocido como Cerro del Tequesquite provee de un referente espacial para ambos tipos de creencias. El mito, en tanto explicación de orígenes y prescripción de normas, ha sido el texto que provee de pasajes a la narrativa de los tres escritores locales, aunque en uno de ellos con su forma de leyenda.

Volviendo al caso del Cerro del Tequesquite, éste —en su contenido mítico— conjuga múltiples significaciones: tanto un referente telúrico para un grupo de creencias prehispánicas, como para simbolizar fortalezas y sitios reducto de combatientes insurgentes. Hoy día, es nuevamente reducto, pero del crimen organizado, lo cual amenaza con trastocar y deformar el sentido original de su pasado prehispánico y colonial.

Escritores locales han retomado los varios sentidos que provee el mítico cerro, recreando en sus narrativas tanto los mitemas y leyendas, como tradiciones y

[12] Sobre uno de los más connotados escritores guerrerenses costumbristas, véase Villela (2015).

costumbres locales y regionales. De ahí que mitología y costumbrismo, como diversas formas de texto, dan cuenta de procesos que proveen de elementos cognitivos e identitarios a los pobladores de la región.

BIBLIOGRAFÍA

ANTÚNEZ LÓPEZ, Erasto (2008), “El tesoro de Pedro Ascencio Alquisiras”, en *Cuentos del Balsas*, pp. 71-83. México, Instituto Politécnico Nacional.

CHANG Rodríguez, Raquel y FILER, Malva E. (2003), *Voces de Hispanoamérica: antología literaria*. Boston, Mass, Heinle & Heinle Pub.

DE ANÁHUAC, Paul (1996), “Los tesoros de Pedro Ascencio”, en *Los tesoros de Pedro Ascencio (y otras narraciones)*, México, Ed. Orión, pp. 27-41.

GLOCKNER, Julio (1996), *Los volcanes sagrados, mitos y rituales en el Popocatépetl y la Iztaccíhuatl.* México, Ed. Grijalbo.

JIMÉNEZ P., Blanca y Samuel Villela F. (1998), *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero.* México, Conaculta-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1995), "La estructura de los mitos", en *Antropología estructural I*. Barcelona, Paidós, pp. 229-252.

NÁJERA CASTREJÓN, Francisco (1978), *Los “Diablos de Teloloapan”: leyenda costumbrista*. Teloloapan, Gro, Museo municipal “Gral. Jesús H. Salgado”.

OCAMPO BERNAL, Nélida (2009), Entrevista al Sr. Miguel Zárate, mayo de 2009, en Mexicapán, Municipio de Teloloapan, Guerrero, México, sobre el mito del “Mexiquito” en dicha localidad, dentro del proyecto “Mitología y tradición en la zona norte del Estado de Guerrero, México” (Instituto Nacional de Antropología e Historia, México).

SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio (1952) “El cerro de los monos y su tradición”, *Revista Tlalocan*, Vol. III, n.º 2, México, IIFL- Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 175-179.

SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio (1978), *El empautado*. Chilpancingo, Gro, Universidad Autónoma de Guerrero.

VILLELA F., Samuel L. (2015), “Etnografía y costumbrismo. Pasajes guerrerenses en la obra de Altamirano”, *Dimensión antropológica*, vol. 64. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 105-122.

WARREN JOHNSON, Anne (2011), “En busca de Pedro Ascencio: Historia y mito en el Norte de Guerrero y el Sur de México”, *Itinerancias antropológicas,* n.º 7 y 8. Tixtla, Gro, Unidad de Antropología Social-Universidad Autónoma de Guerrero, pp. 35-46.

WARREN JOHNSON, Anne (2016), *Diablos, insurgentes e indios. Poética y política de la historia en el norte de Guerrero*. Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

WORDREFERENCE.COM, “Custodia”. Consultado en <http://www.wordreference.com/definicion/custodia> (05/05/2017).

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

Nuevas formas de hibridación de imaginarios míticos en la literatura contemporánea mexicana

New Forms of Hybridism of Mythic Imaginary in Mexican Contemporary Literature

Margarita Remón-Raillard
Univ. Grenoble Alpes [ILCEA4], F-38040 GRENOBLE (Francia)
margarita.raillard@univ-grenoble-alpes.fr

Resumen: la interrelación entre mito, Historia y producción cultural constituye un engranaje sumamente complejo. Los especialistas han recurrido a metáforas de movimiento para describirlo. Se realizará un análisis diacrónico de un corpus de textos pertenecientes a la literatura mexicana contemporánea de la segunda mitad del siglo XX como Elena Garro, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco; y del siglo XXI, con Yuri Herrera y Alberto Chimal. Se estudiará la permanencia o las variaciones de ciertos arquetipos míticos, así como las modalidades de reescritura de cosmogonías, siempre desde una óptica que privilegia el hibridismo producido entre los mitos prehispánicos y clásicos.
Palabras clave: literatura, México, prehispánico, siglos XX-XXI, hibridismo

Abstract: The interconnection between myth, History, and cultural production represents a highly complex system. Some specialists have employed movement metaphors in order to describe it. This article consists of a diachronic analysis of works belonging to contemporary Mexican literature: Elena Garro, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco (second half of the 20th century); Yuri Herrera and Alberto Chimal (21st century). We will study the permanence or variations of some mythic archetypes as well as some methods that are used to rewrite cosmogony. We will privilege an approach that puts hybridism between pre-Hispanic and classical myths at the core of the reflection. The core of this reflection will focus on the hybridism of pre-Hispanic and classical myths.
Keywords: Literature, Mexico, Pre-Hispanic, 20th-21st Centuries, Hybridism

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 173-194
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.618

Recibido:28/01/2019
Aprobado: 09/04/2019

Introducción: encuadre teórico

La interrelación entre mito, Historia y producción cultural es una ecuación con variables y constantes. Especialistas de distintos campos se han detenido en el estudio de sus términos para cernir los mecanismos de un engranaje sumamente complejo, a menudo recurriendo a metáforas de movimiento para describirlos. El antropólogo y mitólogo francés Gilbert Durand, por ejemplo, se refiere a un sistema recursivo, un *feedback*, entre el mito y la Historia.[1] El mito sólo existe para su encarnación en la Historia de los hombres, pero esa Historia sólo adquiere sentido construyéndose en relación con sus mitos, en particular sus mitos fundadores. Mircea Eliade, en *Aspects du mythe*, se centra en el estudio del mito etno-religioso. La función del mito, según Eliade, sería "revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y todas las actividades humanas significativas" (Eliade, 1988: 19; la traducción es mía), por tanto se constituye en paradigma de toda acción humana significativa (Eliade, 1988: 32; la traducción es mía). El mito produce así una matriz de la cual se hallan vestigios en la literatura. La forma en que el mito reaparece es una forma en la que una actividad humana significativa lo transforma y, por consiguiente, una manera en que la Historia incide en él. El mito es entonces consubstancial a la Historia y recíprocamente. En efecto, el imaginario de una sociedad es precisamente la manera según la cual se organizan estas instancias (Monneyron y Thomas, 2012: 27). Durand compara el trayecto del mito con un sistema acuático hecho de cauces, meandros, riberas y deltas: un fluir constante que no culmina con la muerte del mito sino con su palingenesia (Monneyron y Thomas, 2012: 78–79). Wunenburger analiza los procesos de metamorfosis del mito y recurre a la metáfora de un "árbol de las imágenes". Los mitos son raíces de un árbol cuyo tronco es la Historia y el follaje, la producción cultural (Monneyron y Thomas, 2012: 31). Hojas y raíces son indispensables para la vida del árbol pero no existen en sí mismas, sólo se hallan puestas en relación por la savia que circula por el tronco del árbol (Monneyron y Thomas, 2012: 32). La idea de movimiento o proceso la hallamos igualmente en otro concepto clave, el hibridismo, tal como lo plantea Néstor García Canclini: "[…] entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (2003: s/p). García Canclini enfatiza además que esas prácticas discretas ya en su origen fueron resultado de hibridación y entonces no pueden considerarse puras. Existen ciclos que van de lo discreto a lo híbrido para producir nuevas formas discretas. Estos procesos incesantes de hibridación han llevado a relativizar la noción misma de identidad. El énfasis en la hibridación clausura la pretensión de establecer identidades puras o auténticas (Canclini, 2003: s/p).

Estas primeras consideraciones permiten comprender la dificultad para el estudio de la presencia de los mitos clásicos y prehispánicos en la literatura mexicana contemporánea: un análisis excluyente de uno u otro componente

[1] Nos referimos al llamado "trayecto antropológico" del mito. Véase Monneyron, Frédéric; Thomas, Joël (2012), *Mythes et littérature.* Paris, PUF Editions, p. 27.

mítico puede revelarse particularmente reductor. En efecto, México, su historia y su producción cultural, marcada ésta por el sello del hibridismo, son un campo privilegiado para analizar la confluencia de los mitos clásicos y prehispánicos. Incluso, el estereotipo de las dobles raíces, a partir de la ruptura que implica la Conquista, se queda corto. Además, hay que evitar caer en la lectura reductora que hace de lo "mítico" un ingrediente obligado de la consabida imagen de "México país surrealista". El árbol mexicano tiene raíces rizomáticas o fractales, su follaje tiene los reflejos caleidoscópicos del hibridismo, su tronco es un injerto fisurado y sólido a la vez. Otra dificultad estriba en el hecho de que la presencia de lo mítico en México (en la literatura y otras artes), y en América Latina, no sólo ha sido vista como prueba del riquísimo bagaje de un imaginario que se construye bajo el sello del hibridismo sino que también ha sido usada como forma de reducción al estereotipo. Por lo tanto, adentrarse en el imaginario prehispánico y su complejidad puede llevar a su simplificación, cosa que no ha dejado de pesar sobre éste desde su "descubrimiento" por el imaginario europeo.

Diversos trabajos de especialistas ponen en evidencia la dificultad que plantea estudiar la presencia y operatividad de mitos en la literatura latinoamericana. Dunia Gras, por ejemplo, retoma una catalogación de los distintos usos del mito y su funcionalidad basándose en los trabajos de René Jara. Según este último existen tres formas de plasmar el mito en la narrativa contemporánea. La primera concierne los relatos de estructura "intramitológica" que seguirían en su construcción "un mito procedente del área cultural de elaboración de la obra". En este rubro Dunia Gras sitúa la obra de Juan Villoro ya que "al ser mexicano, su recreación de los mitos aztecas encajaría en el área cultural de elaboración de la obra" (Gras, 2006: 75). Luego tenemos los de estructura "paramitológica", que tienen como correlato un mito perteneciente a otra cultura y, finalmente, los de estructura "mitopoyética" que, "sin seguir un mito o esquema mitológico determinado, recrearían las condiciones del relato mitológico" (Gras, 2006: 75).

A nuestro parecer, en el caso de los relatos de estructura "intramitológica", el hecho de reducir una obra literaria, y su recurso al mito, al área cultural de su elaboración plantea problemas y no solamente por lo arriba expuesto sobre el carácter híbrido del imaginario latinoamericano. Podemos añadir que el área cultural de elaboración de una obra no es tanto física sino más bien mental. Siguiendo a Bayard, se trata de la biblioteca interior del autor (Bayard, 2007: 74), que puede verse alimentada por mitos de procedencia distinta. Por otro lado, tal catalogación no contempla el pensamiento híbrido y el mestizaje cultural, *a fortiori* operativo en nuestras sociedades actuales hiperconectadas. Además, nos parece difícil concebir un relato que recree las condiciones del relato mitológico (los de estructura mitopoyética) sin recurrir de una u otra forma a esquemas míticos preexistentes. Finalmente, hay relatos que combinan los tres modos de uso del mito arriba expuestos. El interés no estriba tanto en detectar un origen único para un mito determinado, sino su movimiento, su evolución y sus derivaciones: en resumidas cuentas, su transformación en literatura.

"Trayecto antropológico" y "árbol de las imágenes" no dejan de hacer pensar en la forma en que Octavio Paz concibe la construcción de *El laberinto de soledad*. En su ensayo clave sobre la mexicanidad, Paz pone de realce el ritmo entre mito e historia en México e intenta establecer una cartografía del imaginario mexicano que, por cierto, tienes sus límites, pero que no deja de constituir una piedra angular de la reflexión al respecto. Los hitos temporales del ensayo de Paz abarcan desde la Conquista hasta la época contemporánea de su publicación, los años cincuenta. Luego, como se sabe, Paz prolonga su reflexión a la luz de los eventos de Tlatelcolco en *Postdata*. Desde entonces el tronco del árbol no ha dejado de crecer. Las décadas de los setenta, ochenta y noventa son las del México neoliberal con el resurgimiento de la guerrilla zapatista y el fin del imperio del PRI. En el nuevo milenio, la alternancia política, la globalización, el narcotráfico, la violencia extrema continúan alimentando de savia el tronco y el follaje del árbol se va llenando de claroscuros y visiones caleidoscópicas. Ardua es pues la labor por realizar para elucidar la evolución del "árbol de las imágenes" mexicano. Por lo tanto, un análisis diacrónico de un corpus de textos pertenecientes a la literatura mexicana contemporánea ha de ser muy pertinente. Haremos un análisis comparativo entre una serie de textos de la segunda mitad del siglo XX (años setenta) y otros del siglo XXI, para estudiar la permanencia o variaciones de ciertos arquetipos míticos (el doble y el viaje), así como las modalidades de reescritura de cosmogonías y mitos de creación por ciertos autores, siempre desde una óptica que privilegia el hibridismo producido entre los mitos clásicos y prehispánicos.

El arquetipo del doble

La presencia de mitos y de la hibridación aparece de forma bastante evidente en la narrativa mexicana del siglo XX, en particular en el contexto del *Boom*. Los escritores recurren a formatos particularmente operativos, como el propuesto por el género fantástico. En cuentos como "La culpa es de los tlaxcaltecas" de Elena Garro, "Chac Mool" de Carlos Fuentes o "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco, se hace patente el deseo de apropiación del pasado prehispánico dando la impresión perenne de no haber saldado cuentas con éste, cosa que no es nueva en sí; lo que cambia es la forma de expresarlo. En la literatura fantástica mexicana de la segunda mitad del siglo XX, asistimos al desenterramiento del pasado precolombino como elemento inconsciente que se manifiesta de forma fantasmagórica. Los mecanismos y temas propios del género brindan los ingredientes de una operatividad bastante esquemática y se prestan bien a la demostración. Los personajes se ven confrontados al fenómeno fantástico como la dislocación de la dimensión espacio-temporal (viajes en el tiempo), apariciones, metamorfosis; en muchos relatos encontramos la duda como elemento que define lo fantástico según Tzvetan Todorov (Todorov, 1976: 29). El arquetipo del doble es frecuente, así como

una serie de imágenes-símbolos que éste conlleva,[2] poniendo de realce el tema de la alteridad como base de una identidad cultural escindida.

El primer ejemplo relevante es el de Elena Garro en "La culpa es de los tlaxcaltecas", donde el personaje principal, Laura Aldama, parece realizar viajes espacio-temporales a un pasado en el que es otra y se reencuentra con su verdadero marido, un guerrero azteca en el momento de la derrota final. En un trabajo anterior,[3] basándonos en las teorías de Roger Caillois, Luc Boltanski y Michel Onfray, entre otros, nos detuvimos en la temática del amor transgresivo en este cuento y en la novela *Los recuerdos del porvenir* de la misma autora. En aquella ocasión analizamos cómo las distintas acepciones del concepto de "amor" (*Eros*, *Ágape* y *Philia*)[4] se hacen operativas en estos textos. La ruptura con el legado indígena hace imposible que se dé la *Philia*. Para instaurarla hay que recuperar la otra memoria y reunirse con el Otro México. En "La culpa es de los tlaxcaltecas" se restaura la *Philia*, a diferencia de en *Los recuerdos del provenir*, lo que implica la reconciliación con el pasado prehispánico y, por consiguiente, con el componente indígena, parte integrante de la identidad mexicana. Cabe añadir que el concepto de amor y sus distintas acepciones contienen en su germen el arquetipo del doble. En el texto de Garro la dualidad se resuelve en reconciliación y esto se plasma a través de una serie de imágenes-símbolos. La eficacia de tales imágenes-símbolos puede residir en el hecho de que su punto de partida es precisamente el concepto de amor que, como lo afirma Jean Pierre Gaxie: "es símbolo por excelencia ya que se funda sobre la necesidad de reunir dos partes complementarias separadas, al igual que el símbolo es un objeto cortado en dos y cuya reunión forma un signo de reconocimiento" (Gaxie, 2008: 30; la traducción es mía). Algunos ejemplos relevantes servirán para poner en evidencia el funcionamiento del arquetipo del doble y su encarnación en imágenes-símbolos que producen una poética de la reconciliación.

Desde las primeras líneas, Laura les hecha la culpa del derrumbe de ese mundo a los tlaxcaltecas y se define como traicionera. De más está aclarar el referente histórico al que remite el título, a saber la alianza, en el momento de la Conquista, entre la Confederación de Tlaxcala y Hernán Cortés y sus

---

[2] Nos referiremos a la terminología empleada por Gilbert Durand. Según él, lo que diferencia el arquetipo del símbolo es la universalidad del primero mientras que el segundo (llamado también "imagen-símbolo") es polivalente y son las culturas en las que surgen las que le otorgan sus rasgos distintivos. Los llama también "objetos sensibles", ya que son extremadamente frágiles o variables en cuanto a su relación con los arquetipos. Véase: Gilbert Durand (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, pp. 63-64.

[3] Véase: Remón-Raillard, Margarita, "Alteridad e identidad mexicana: la temática de la transgresión amorosa en *Los recuerdos del porvenir*" (1963) y "La culpa es de los tlaxcaltecas" (1964), en Garro, Elena (2010). *Amours interdites / Amores prohibidos*. Angers-Le Mans-Orleans, éd. ALMOREAL, Centre de Recherche Universités, p. 89-102.

[4] "La culpa es de los tlaxcaltecas" no se centra únicamente en la figura de *Eros* (el amor pasión) sino también en esa otra acepción del amor que proviene de la filosofía griega: la *Philia*. Se trata del amor como reciprocidad. Según Aristóteles, la *Philia* designa la "sociabilidad" e implica una interacción fundada en el reconocimiento de méritos recíprocos. Supone entonces una regla de igualdad en el intercambio mutuo (Boltanski, 1990: 161-162). *Ágape* es el término teológico que designa el amor a Dios y que implica un principio de cohesión del orden cósmico: el *Ágape* realiza la aspiración del mundo hacia la unidad con el Gran Todo (Boltanski, 1990: 172).

hombres, lo cual, según la historiografía, es determinante para el triunfo de éstos sobre los aztecas. Sin embargo, la frase contenida en el título se encuentra luego en boca del personaje de Laura Aldama, ya que es lo primero que atina a decirle a su marido-primo en el momento de su primera aparición. En este paso del paratexto al texto, la culpa se desvía: en boca del personaje se adivina que achaca una culpa que en realidad considera suya. En este punto, el arquetipo del doble (en este caso el desdoblamiento de Laura Aldama en otra) entra en una relación dinámica con otra imagen-símbolo propia de México y su Historia: la Malinche como imagen por antonomasia de la traición en el imaginario colectivo del país. Ya se ha señalado el diálogo entre las ideas en torno a figura de la Malinche vehiculadas por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y una serie de escritoras mexicanas (entre ellas Elena Garro, pero no exclusivamente) que buscan cuestionar el discurso de Octavio Paz, al que consideran normativo. En un debate en torno a la hispanidad y la mexicanidad, Paz vuelve a evocar esta figura diciendo que desempeña un papel primordial, el de la traducción: "A través de ella, y aunque haya sido de forma violenta, un mundo se transforma en otro" (Paz, 1989: 61). El viaje temporal del México moderno al México precortesino que realiza el personaje de Laura Aldama en "La culpa es de los tlaxcaltecas" puede ser visto como una figura de esta traducción realizada por la Malinche. En cuanto a saber si el discurso de Garro cuestiona o termina adoptando las ideas de Octavio Paz (con lo que implica), se trata de un aspecto abordado en otro trabajo.[5]

Les rupturas espacio-temporales, es decir, los momentos en que Laura Aldama se encuentra con su marido-primo en el México precortesino, marcan las etapas que la llevan a la reconciliación que implica la expiación de la culpa presente en el título. Estas rupturas espacio-temporales, tres en total en el relato, constituyen el fenómeno fantástico propiamente dicho. El relato consiste en la narración de Laura a su sirvienta Nacha, a través de una analepsis, y de la de Nacha, quien complementa la de su patrona: se trata de un largo diálogo entre ambas, al cual volveremos. La primera incursión del fenómeno tiene lugar cuando, tras una avería en las inmediaciones de Cuitzeo, Laura se queda sola en el coche esperando que regrese su suegra Margarita:

> Cuando pasó un coche lleno de turistas, ella [Margarita] se fue al pueblo a buscar un mecánico y yo me quedé en la mitad del puente blanco, que atraviesa el lago seco con fondo de lajas blancas. La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito de detrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos […] Yo en ese instante, miré el tejido de mi vestido blanco y en ese

[5] Véase Remón-Raillard, Margarita (2019), "Género, autoridad y creación literaria en *Andamos huyendo Lola* (1980) de Elena Garro", en Mónica Zapata (ed.), *Genre et autorité. Revue Lectures du genre,* n.°13*,* Tours-Toulouse, pp. 20-29. Consultado en <http://www.lecturesdugenre.fr/> (18/04/19).

> instante oí sus pasos. […]. Levanté los ojos y lo vi venir. En ese instante recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir. (Garro, 1964: 11)

El texto recalca con énfasis la blancura/luminosidad que envuelve al fenómeno; su carácter de revelación se ve aunada por la mención del puente como símbolo usual de cruce. Lo inusual del recorrido viene subrayado por la asociación ilógica de términos ("llegué […] hasta la otra niña que fui"): el lugar al que se desplaza el personaje, más que topográfico, es una fusión entre lo temporal y lo mental: Laura se ha desplazado a otra identidad, otro origen. El fenómeno cobra forma humana paulatinamente a través de los sentidos del personaje: primero oye sus pasos, luego lo ve atravesar el puente en cuestión antes de tenerlo ante sus ojos. Ese encuentro, envuelto por una "luz blanquísima" (Garro, 1964: 12), implica una forma de reactivar una memoria histórica, lo cual forma parte de cierta tradición de la letras mexicanas y que fue tópico de predilección en el siglo XIX. Podemos recordar, por ejemplo, el poema de Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842), *La profecía de Guatimoc* (1839),[6] considerado como obra maestra y paradigma del romanticismo mexicano, en el que un yo poético introspectivo, en un ambiente nocturno (al igual que la cocina en el que tiene lugar la integralidad del diálogo retrospectivo entre Laura y Nacha) invoca a Cuauhtémoc, figura legendaria y de fuerte impronta en el imaginario colectivo mexicano. Así, el último emperador azteca, emblema de la resistencia ante el invasor extranjero, irrumpe en el poema bajo la forma de una aparición que proviene de un más allá. El yo poético, al cuestionar un presente insatisfactorio (y de hecho sus relaciones insatisfactorias con el entorno, en particular su pareja) se vuelca sobre el pasado para encontrar respuestas. El marco nocturno favorece el reencuentro con el pasado y por consiguiente la meditación sobre el propio origen.

El poema fue escrito en el contexto post Independencia en el que estaba muy en boga la idea de la existencia de la nación mexicana cuyos orígenes se sitúan en la era prehispánica (la república de indios), razón por la cual se retomarán, una y otra vez, los acontecimientos de la Conquista y las figuras de los últimos líderes aztecas, Moctezuma y Cuauhtémoc. Imposible no establecer la filiación del texto de Garro con esta tradición, sólo que, al incluir a la Malinche, crea una nueva tríada de héroes míticos y a través de esta inclusión el discurso heroico pierde nitidez o, más bien, su carácter categórico al sugerir una relectura de ese gran relato nacional. En efecto, Laura Aldama, como avatar de la Malinche y de su culpa, a través de sus trayectos entre dos tiempos, viene a cuestionar toda visión dicotómica y a señalar la responsabilidad del México moderno en el destino que el siglo XX deparó a esa república de Indios.[7] Es por

---

[6] Nos basamos en la reproducción de este poema en: Franco, Lourdes (1993), *Literatura hispanoamericana*. México, Limusa Noriega, pp. 175-177.

[7] Para ver el funcionamiento de otras figuras del México moderno en el este cuento de Elena Garro: Véase Remón-Raillard, Margarita, "Alteridad e identidad mexicana: la temática de la transgresión amorosa en *Los recuerdos del porvenir* (1963) y 'La culpa es de los tlaxcaltecas' (1964) de Elena Garro", en Garro, Elena (2010). *Amours interdites / Amores prohibidos*. Angers, Centre de Recherche Universités Angers-Le Mans-Orleans (ALMOREAL), p. 89-102.

ello que una serie de imágenes hacen énfasis en la continuidad conflictiva y dolorosa entre dos mundos. La sintaxis fracturada de algunas frases va en ese sentido. Por ejemplo, durante este primer encuentro con el marido-primo se puede observar esa ruptura temporal ya sea en el uso de los tiempos verbales —"No pude decirle que me había casado, porque estoy casada con él. […]"—, ya sea a través de la focalización —"Me cogió la mano y la miró. '—Está muy desteñida, parece una mano de ellos'— me dijo" (Garro, 1964: 12). Ambos ejemplos sirven para que esa traducción de un mundo en otro se haga operativa en el texto, sin dejar de mostrar la dificultad de ello.

Entre las imágenes-símbolo que connotan esa traducción conflictiva de un mundo en otro, el vestido blanco de Laura Aldama merece nuestra atención. Su blancura, recalcada de forma anafórica en el relato, establece el nexo con la primera descripción del fenómeno. A partir de allí, el vestido se convierte en una suerte de emblema de este fenómeno y, por lo tanto, de la recuperación de la memoria histórica. Carlos Julio Ayram Chede realiza una lectura de *La culpa es de los tlaxcaltecas* a la luz de las teorías de Gilbert Durand. Se detiene particularmente en la imagen del vestido blanco de Laura Aldama que, a medida que ésta realiza sus desplazamientos espacio-temporales, se va llenado de estigmas o de huellas de su traición. La pureza evocada por el blanco se ve mancillada por cenizas o sangre. Según Ayram Chede, quizá la mención más relevante del vestido interviene poco antes del final de este primer encuentro con su marido-primo:

> —Este es el final del hombre— dije.
> —Así es —contestó con su voz encima de la mía. Y me vi en sus ojos y en su cuerpo. ¿Sería un venado el que me llevaba hasta su ladera? ¿O una estrella que se lanzaba a escribir señales en el cielo? Su voz escribió signos de sangre en mi pecho y mi vestido blanco quedó rayado como un tigre rojo y blanco. (Garro, 1964: 15)

Ayram Chede se detiene en la última frase de la cita apuntando que se "reafirma un ritual antiguo al bañar con el líquido preciado a su amada, rito mediante el cual reafirma una purificación, una restauración de su traición y un eterno retorno hacia sus verdaderas raíces" (Ayram Chede, 2011: 86).

El vestido aparece como emblema o modelo reducido de la reconciliación con el Otro México. Sin embargo, Ayram Chede señala el carácter ambiguo de la imagen, cuya pureza se ve matizada por "la huella de un recuerdo indeleble que en este caso es el cambio de un estado de absoluta inocencia a un estado de perfecta culpabilidad" (Ayram Chede, 2011: 86). A nuestro parecer se trata menos de señalar el cambio de un estado a otro (y aún menos de señalar estos estados como categóricos) que de mostrar la simultaneidad de ambos estados. De hecho, en las frases que preceden a la que llama la atención de Ayram Chede, aparecen la fusión y la superposición: la voz de la heroína se funde con la de su amante, sus dos cuerpos se funden ("Y me vi en sus ojos y en su cuerpo") y las dos imágenes que siguen expresan un deseo de reunión con la naturaleza ("venado"/ "su ladera") o incluso de fusión cósmica

(la estrella que al escribir en la superficie del cielo se funde con éste).[8] En el trabajo mencionado más arriba nos habíamos detenido en otros ejemplos en los que el tiempo y el amor se hallaban fusionados en el texto, en la medida en que el tiempo lineal lleva a la muerte y que existe un paralelismo entre el amor y la atracción por la muerte, y en cómo esta idea tiene cimiento en la noción teológica de *Ágape*. En este ejemplo se observa ese deseo de fusión con un Todo que coincide con la reunión con el amado: *Eros* y *Ágape* se hallan así fusionados. En cuanto a la *Phillia*, la encontramos no solamente en el valor simbólico de este encuentro sino también con el marco narrativo que lo contiene: el diálogo entre la sirvienta Nacha y su patrona, Laura Aldama.

El vestido de Laura Aldama, con sus manchas y estigmas, no deja de hacer pensar en otras referencias más allá del imaginario indígena y del ritual al que alude Ayram Chede. En efecto, desde el sudario que envolvió a Cristo hasta el manto de la Virgen de Guadalupe,[9] condensa una serie de imágenes-símbolo que nos hablan de transubstanciación, lo cual puede ser considerado una manifestación del arquetipo del doble. Además, la imagen del vestido realiza la fusión entre pureza y traición y no podemos dejar de pensar en la propia autora Elena Garro y la manera cómo ella misma se proyectó, con cierta ambigüedad por no decir dualidad, en el ámbito cultural y político mexicano.[10] La culpa se proyecta más allá de las fronteras textuales, pues ya que es sabido que la biografía de Garro marca su obra. El texto especifica que nos encontramos bajo la presidencia de López Mateos, cuyo sexenio tuvo lugar entre 1958 y 1964, época previa a la masacre de Tlatelolco, comienzo del fin del régimen priísta, y comienzo de la estigmatización de Elena Garro por la intelectualidad mexicana. Durante todo ese periodo previo a 1968, Elena Garro se consagró muchísimo a la lucha a favor de los derechos de los indígenas y tras 1968 ella y su hija se imponen un autoexilio.[11] La obra de Garro está poblada por avatares de la misma pareja (madre e hija) que huyen y se ven estigmatizadas por su entorno, como si el vestido blanco mancillado de Laura Aldama tuviera en poder profético extra-textual.

Las repetidas huidas de Laura Aldama antes de su reunión definitiva con su marido-primo en el desenlace del cuento, marcan las etapas necesarias para realizar un deber de memoria. Según Mariana León Contreras, en "La culpa es de los tlaxcaltecas": "[l]a huida representa el *leitmotiv* central que sirve para comprender que desaparecer es un proceso de negación del diálogo con la historia y del entendimiento complejo del mismo" (León-Contreras, 2017: 53). Paradójicamente el texto realiza la fusión entre esa huida y el diálogo con la historia puesto que el marco enunciativo, como ya lo hemos señalado, es el

[8] Imagen que de hecho no deja de recordar algún poema de Octavio Paz, por ejemplo, "Escrito con tinta verde".

[9] Mariana León-Contras también establece el paralelo en la figura de "la Llorona", que también viaja con un vestido blanco y es portadora de una culpa. (León-Contreras, 2017: 52).

[10] Sobre este aspecto véase: Remón-Raillard, Margarita (2019), "Género, autoridad y creación literaria en *Andamos huyendo Lola* (1980) de Elena Garro", en Mónica Zapata (éd), *Genre et autorité. Revue Lectures du genre,* n.°13, Tours-Toulouse, p. 20-29. Consultado en <http://www.lecturesdugenre.fr/> (18/04/19).

[11] Véase P. Rosas Lopátegui (2003), *Testimonios sobre Elena Garro, Biografía autorizada de Elena Garro*. Monterrey, Ediciones Castillo.

diálogo entre las dos mujeres. El marco dialogístico del relato funciona como posibilidad para que se den otros diálogos: con la Historia y con el Otro México, personificado en Nacha. En efecto, como el marido y la suegra de Laura Aldama piensan que ésta ha perdido la razón, la encierran en su cuarto. Un médico la visita cada día y le hace preguntas sobre su pasado, sus padres y otros temas: "Pero yo, Nachita, no sabía de cuál infancia, ni de cuál padre, ni de cuál madre quería saber. Por eso le platicaba de la Conquista de México ¿Tú me entiendes verdad?" (Garro, 1964: 28).

Y en efecto, Nacha entiende perfectamente que su patrona no está delirando; no hay desfase entre las preguntas del médico y las respuestas de Laura, sino traducción de un mundo en otro: el pasado da respuesta literalmente al presente. Y la única que es capaz de comprender esto es su interlocutora, Nacha. El desenlace del cuento es bastante explícito en cuanto al nexo que han logrado tejer ambas mujeres. Así, tras la última desaparición de Laura, ésta llega a su casa y Nacha le anuncia que han pasado semanas desde que desapareció. Hay afuera una jauría de coyotes y Nacha se exclama "Con tal de que no estorben el paso del señor o que le equivoquen el camino". Se entiende que no se refiere a Pablo (el marido "moderno" de Laura que, especifica el texto, estaba en Acapulco), sino al marido-primo indio. Laura le responde: "Si nunca les temió ¿por qué había de temerles esta noche [...]" (Garro, 1964: 32). Este intercambio tácito sella algo entre las dos mujeres: "Nacha se aproximó a su patrona para estrechar la intimidad súbita que se había establecido entre ellas" (Garro, 1964: 32). Se trata de la restitución de la *Philia*, ya esbozada desde el inicio del relato con el diálogo retrospectivo entre las dos mujeres.

Así pues, el reencuentro con una identidad indígena reprimida y la reconciliación con el pasado aparecen en el texto de Garro de forma bastante explícita y los mecanismos de lo fantástico le brindan los ingredientes de una operatividad bastante esquemática. Esta necesidad de explicitación, aunque sea bajo la forma de barroquismos, se inserta en una larga tradición de las letras mexicanas. El arquetipo del doble aparece de forma evidente en el cuento "Chac Mool" de Carlos Fuentes. Al tratarse de un cuento muy conocido sólo nos detendremos en lo esencial. En este cuento el personaje principal, Filiberto, compra un Chac Mool. La estatua cobra vida, termina desquiciándolo y llevándolo al suicidio (o matándolo: el texto siembra la duda al respecto). Este último elemento, la duda, de factura propiamente fantástica, se ve aunado al hecho de que lo esencial del relato estriba en el enfrentamiento entre el sujeto y el fenómeno. Al hacer operativo el tema del objeto inanimado que cobra vida y que se apodera de cierta manera del sujeto, el texto recurre a imágenes-símbolos ancladas en el imaginario europeo, desde el Golem hasta el vampiro, y se lee claramente la influencia de *Le Horla* de Maupassant. Al final del relato, el cuerpo de Filiberto toma el sitio que ocupaba la estatua en el sótano de la casa y el Chac Mool parece haber culminado su proceso de metamorfosis transformándose en un indio cuyo "aspecto no podía ser más repulsivo" (Fuentes, 1973: 27). El texto explota tópicos como lo reprimido que sale a luz y el desdoblamiento, dándole un anclaje preciso en el contexto histórico mexicano de forma explícita, ya que sugiere una vez más la problemática de la

parte indígena no asumida o del substrato indígena enterrado vivo pero que surge para vengarse ferozmente del México moderno.

Más enfático no puede ser el texto, ya que en el momento de la compra de la estatua se da una discusión entre Filiberto y el personaje que le incita a la compra. La discusión versa sobre la semejanza entre el cristianismo y las religiones prehispánicas en torno a la noción de sacrificio, y la consabida inversión, puesto que Cristo se sacrifica en vez de pedir sacrificios como Huitzilopochtli. Se trata pues de otra lectura algo unívoca en la cual los mecanismos fantásticos se prestan bien a la demostración. Al nivel estilístico, es frecuente en los autores de este periodo el intento de reproducir un pensamiento prehispánico. Los discursos algo herméticos de algunos personajes (Laura Aldama en Garro o la estatua del Chac Mool en Fuentes) pretenden reproducir un pensamiento otro, marginal. El texto de Fuentes expone con humor el desconocimiento, el uso fácil y pintoresco de lo precolombino, lo cual Chac Mool no perdona y lo que desencadena su venganza.

Dos ejemplos de uso del arquetipo del doble en la literatura del siglo XXI muestran que se deja atrás la visión explícita de una identidad escindida. El arquetipo del doble suele aparecer de forma difusa, más bien con miras a cuestionarlo y/o parodiarlo. Yuri Herrera, por ejemplo, en su novela *Señales que precederán al fin del mundo*, construye su personaje principal, una joven migrante llamada Makina, con una serie de elementos que la aproximan a la Malinche (muy presente en Garro, entre otros). Como ésta, Makina posee el don de lenguas. Única telefonista del pueblo, Makina pone en comunicación a los vecinos, ya sea en "lengua" (lengua indígena), ya sea en "lengua latina" (español) y, para los que llaman "del Gabacho", en la "suya nueva" (una mezcla de éstas con el inglés) (Herrera, 2010: 19). Ella misma define su misión: "Una es la puerta, no la que cruza la puerta" (Herrera, 2010: 19). Sin embargo, las circunstancias la obligan a cruzar la puerta (la frontera) y al final de su periplo (al cual volveremos) decide mutar su identidad por otra al quedarse en los EE.UU. Por lo demás, las semejanzas se detienen aquí, en lo que se refiere a la imagen-símbolo de la Malinche.

Makina es autónoma y logra defenderse sola. Globalmente el aura que se desprende del personaje es la de una heroína muy lejana de la imagen-símbolo de la Chingada de Octavio Paz: no es nada pasiva, es agente de su sexualidad y de su destino. A pesar de que al final de la novela, al descubrir sus nuevos papeles y su nueva identidad, piensa que "[la] han desollado", también "deja de sentir la pesadez de la incertidumbre y de la culpa" y entiende "que lo que le sucedía no era un cataclismo" (Herrera, 2010: 119). No se trata del fin de mundo, como lo anuncia el profético título de la novela (al que volveremos), con lo cual dejamos atrás el aspecto trágico o violento de los textos de Garro o Fuentes para dejar paso a una visión asumida de la transmutación, el cambio y la otredad. De hecho, esta novela, según los términos del propio autor se centra en la experiencia de lo fronterizo: "es menor el trabajo con la frontera que con lo fronterizo. Los personajes están pasando por ahí y se están transformando y al transformarse están también transformando el lugar […]. Lo fronterizo me importa en términos de cómo se diluyen nuestras certezas" (Zunini, 2011: s/p).

A esta poética de lo fronterizo le dedicamos un estudio anterior[12] en el que nos centramos en distintas formas de representación de la frontera entre México y EE.UU. como sitio de cristalización de la problemática identitaria, bajo una óptica que cabría bajo el rubro de sociología de la literatura. Sin embargo, la novela de Herrera, debido al substrato mítico que moviliza, se presta para la lectura que aquí proponemos.

Alberto Chimal, por su parte, juega con el registro mítico en muchos de sus textos. Por ejemplo, en su libro titulado *Siete*, a menudo un narrador en primera persona juega con el registro oral. Nos sitúa en el marco de la palabra hablada o de la tradición oral, es decir, de lo que los especialistas consideran el verdadero mito ya que toda elaboración subsiguiente ya no es mito *strictu senso* sino mito literario o sencillamente literatura (Monneyron y Thomas, 2012: 38–39). En algunos textos de Chimal, se hallan elementos cosmogónicos y se da de una u otra manera la fusión o amalgama entre mito y mito literario, de ahí la dimensión metatextual de estos textos.

Por ejemplo, en "El juego más antiguo" aparece el arquetipo del doble. En este juego se enfrentan dos mujeres, de hecho, dos brujas. La base del juego estriba en las metamorfosis sucesivas de las dos contrincantes con el objetivo de dominar y destruir a la otra:

> Y pasó en la tierra de Mundarna, en un cruce de caminos, una tarde de invierno, se encontraron dos brujas. Una se llamaba Antazil, la otra Bondur. Eran expertas en sus artes y sobre todo en el de la transformación, que permite a sus adeptos mudar de apariencia y de naturaleza. (Chimal, 2012a: 141)

En el transcurso del juego, las metamorfosis se hacen cada vez más complejas ya que se pasa de seres a conceptos para, al final, llegar a una inversión, a una relación especular entre ambas contrincantes: una se transforma en la otra, lo que les permite conocerse y reconocerse entre sí. El arquetipo del doble sirve para poner en evidencia, más allá de la alteridad, la dialéctica del conflicto y del poder, pero con un tono paródico en que la mezcla de referencias eruditas y de cultura de masas lleva el hibridismo a su extremo. En un registro erudito podemos pensar en *Las Metamorfosis* de Ovidio, las metamorfosis de Zeus o el mito de Narciso. Sin embargo, en la forma de contar y los ejemplos de metamorfosis, no deja de hacer pensar en un juego video de tipo Pokemon o el combate final de Merlín y la Bruja en la película de Disney. Incluso, la referencia nahua también puede percibirse. Podemos pensar en lo que Adela Fernández denomina la "hibridez numénica" del panteón nahua (Fernández, 1983: 11). En efecto, la especialista se refiere a las "dicotomías y polifacetismo para la proyección de los varios egos de cada dios […]. Los númenes se transforman, multiplican su personalidad para poder cumplir con todas sus acciones divinas […], y por lo tanto tener tantos nombres como acciones

[12] Véase Remón-Raillard, Margarita, (2013), "Miradas cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006) y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011)", en Almudena Delgado Larios (éd.), *Les frontières dans le monde hispanique*. Grenoble, *ILCEA*,

realicen, y tantas características como su naturaleza lo requiera" (Fernández, 1983: 10). Además, recuerda que el dios primigenio nahua, Ometeotl, es dual y es "por su naturaleza misma […] masculino y femenino" (Fernández, 1983: 50). La pareja primordial tiene cuatro hijos (los cuatro Tezcatlipocas "espejos humeantes", cada uno con un color distintivo), entre los cuales cabe destacar a Quetzalcoatl (blanco) y Tezcatlipoca Yaotl (negro) (Fernández, 1983: 57). Casualmente Tezcatlipoca negro y Tezcatlipoca blanco se libran eternos combates que no dejan de hacer pensar en el de las dos brujas del cuento de Chimal:

> Uno de los relatos que más claramente se refieren a este constante enfrentamiento es el juego de pelota que ambos hermanos realizan en el inframundo. Simboliza la dialéctica ejercida por las fuerzas del bien y del mal, el orden y el caos, lo verdadero y lo artificioso, etc. Uno a otro se van venciendo. Fracasos y triunfos dan movimiento a la vida. (Fernández, 1983: 85)

Tal grado de hibridismo y tono paródico nos situaría en la etapa de desgaste del mito, tal como lo expone Durand (Monneyron y Thomas, 2012: 75–77). Pero las variaciones son significativas, comenzando por el hecho de que son dos mujeres las que libran el combate y las que realizan el juego especular que culmina con el conocimiento supremo: el de sí mismo a través del Otro. Aquí se trata de la Otra y con toda ligereza Chimal rectifica la expulsión genérica de lo femenino de los relatos cosmogónicos en los que la mujer se funde en un género masculino abarcador de toda la humanidad.

El arquetipo del viaje

Si el arquetipo del viaje es considerado como paradigma del mito es porque éste evoluciona en un trayecto a través del cual corre el peligro de dispersión o incluso de desaparición. De allí la importancia del relato mítico del avance (el del *Homo Viator*, del hombre en marcha) y del viaje, ya que el viaje es metáfora de la travesía de la vida (Monneyron y Thomas, 2012: 29). Ya en 1949 Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* propuso un "monomito" o matriz común de todas las mitologías y religiones en cuyo seno se encuentra el viaje del héroe pautado por etapas precisas. Campbell aproxima el sueño y el mito (en su obra se intercala relatos de sueños con citas de relatos míticos o religiosos) con el objetivo de detectar imágenes arquetípicas, lo que le otorgaría a las etapas por él descritas un alcance intemporal y universal. De ahí el alcance del arquetipo del viaje como metáfora de la existencia en sus múltiples formas.

El viaje como metáfora de la vida tiene su contrapartida en otro viaje, el que implica la muerte. En el imaginario mexicano prehispánico, este viaje se halla plasmado en el mito del descenso al inframundo, el Mictlan. En la literatura mexicana se produce a veces la amalgama del mito del Mictlan con una imagen-símbolo proveniente de la realidad mexicana reciente: el metro. En "La Fiesta Brava" de José Emilio Pacheco, el descenso de los personajes al metro (como especie de Mictlan) y su (re)encuentro con el pasado prehispánico es literal y figurado. Es necesario recordar lo esencial de la trama: un escritor

fallido, Andrés Quintana, escribe un cuento, "La fiesta brava", que pone en escena a un veterano de Vietnam quien, fascinado por la visión de la Coatlicue Mayor en el museo de antropología, terminará sacrificado por los aztecas en las profundidades del metro. Su cuento será un fracaso total y no será publicado. Pero, al regresar a su casa, Andrés Quintana percibe la silueta de su personaje que desaparece en los túneles del metro y entiende que se trata del personaje norteamericano de su cuento. Nuevamente se trata de un texto que corresponde al formato de la modalidad fantástica en cuanto a la presencia de un sujeto (o sujetos) en pugna con un fenómeno, la alteración espacio-temporal y la duda o fusión entre ficción y realidad. Hay un consenso para definir el cuento de Pacheco como otro intento de búsqueda de la identidad nacional reprimida. Ahora bien, igualmente importantes son el trasfondo sociocultural del cuento y su puesta en escena del escritor y la escritura, es decir, su carácter metatextual. El descenso de los personajes al metro (como especie de Mictlan) se da en un anclaje contextual que constituye la base misma de la operatividad del mito. La trama del cuento de Pacheco tiene lugar al mismo tiempo que la fecha de su publicación, es decir, principios de los 70. La revolución mexicana parece muy lejana pero sigue siendo la principal fuente de legitimación del gobierno y del sistema priísta, esa pirámide azteca a la que se refiere Octavio Paz. Tlatelolco acaba de suceder y se lee en el texto una crítica implacable del escritor y del intelectual que ha renunciado a sus ideales. Para muchos especialistas, el texto de Pacheco clausura ese tema de predilección que fue el del substrato indígena como elemento reprimido de la identidad mexicana. La pregunta que cabe hacerse es si realmente el hecho de que Quintana claudique tirando a la basura "La fiesta brava" significa que el tema está clausurado y que el mito queda agotado. El texto de Pacheco pone en funcionamiento realmente el trayecto antropológico de Durand: el substrato mítico persiste y sigue alimentándose recíprocamente con la savia de la Historia, pero es el follaje el que lo refleja de diversas formas.

Esto nos lleva nuevamente a la literatura del siglo XXI. La presencia de lo prehispánico a través del arquetipo del viaje aparece de forma más explícita en la ya mencionada *Señales que precederán al fin del mundo,* de Yuri Herrera. Como bien lo señala su título, esta novela aparece bajo el signo del Apocalipsis, aunque se trata más bien de una serie de signos que lo anuncian. Los títulos de algunos de los capítulos remiten a la cultura prehispánica y más precisamente a la etapas que marcan el viaje al Mictlan. Esto, aunado al sentido profético del título, con la referencia a los "presagios funestos" de los aztecas, hace que el paratexto establezca una pauta de lectura determinada: el lector se prepara para leer un texto en el que lo prehispánico y lo mítico se harán operativos de una u otra forma. Sin embargo, sobre este andamiaje mítico se construye una narración de corte más bien realista, pautada por etapas o pruebas que tendrá que ir enfrentando la protagonista, Makina, para poder cruzar del otro lado y encontrar a su hermano. Joseph Campbell señaló la importancia particular de un mundo con formas fluidas y ambiguas en el que el héroe debe sobrevivir a una serie de pruebas; tema de predilección de muchos relatos míticos y ampliamente retomado en literatura (Campbell, 2013: 137). En el texto de Herrera, el primer objetivo de la búsqueda de Makina (encontrar a su

hermano) va dejando el paso a otro designio para ella y en ese proceso se observa el carácter fluido y ambiguo del mundo propio, al fin de cuentas, de lo fronterizo.

El periplo transfronterizo culmina con una trasmutación o con el cambio de piel de Makina y con el inicio de un nuevo ciclo. En el desenlace de la novela, ella desciende a un sótano a buscar sus nuevos papeles para quedarse en EE.UU. La frontera México-EE.UU. es el sitio de la mutación pero, significativamente, también es el de la permanencia de un mito fundacional. Hay que tener presente el mito de Aztlan,[13] inicio del viaje de los mexicas, que culmina con la fundación de Tenochtitlan, y cómo a través de éste se ha leído el movimiento migratorio de México hacia los EE.UU. La presencia de los presagios aztecas (en el título), del mito del descenso al Mictlan y, sobre todo, la presencia en filigrana de un mito fundacional, establecen un paralelo con el estatuto del oráculo en la Grecia Antigua, como palabra de los Orígenes de un tiempo mítico y fundacional (Monneyron y Thomas, 2012: 11–12). Igualmente significativo es que, como lo señala Adela Fernández, en la cosmovisión nahua "el inframundo está orientado al norte" (Fernández, 1983: 40). En la base mítica del periplo de Makina confluye toda una red de imágenes-símbolos.

Giovanna Rivero sostiene que en los umbrales del siglo XXI "comienza a surgir una textualidad distinta en la frontera de la ciencia ficción y la literatura fantástica" y que, si bien no se trata de algo nuevo, sí considera novedoso que "la modalidad en que esas dos lógicas narrativas se interceptan ahora, en el siglo XXI, incorporando un *novum* atípico: el mito nos ofrece un territorio significativamente distinto" (Rivero, 2017: 502). Para Rivero, *Señales que precederán al fin del mundo* es un buen ejemplo de esta "intersección ontológica entre lo fantástico y la ciencia ficción" (Rivero, 2017: 502). Sin embargo cabe señalar que la incorporación del mito a un tejido narrativo ciencia-ficcional es una modalidad que se ha venido dando en la literatura mexicana desde hace cierto tiempo, constituyendo para algunos una vertiente fructífera del género. Trujillo Muñoz menciona una serie de novelas del siglo XX que obedecen a esta modalidad. *El último Adán* de Homero Aridjis, *Terra Nostra* y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes, *La sangre de medusa* de José Emilio Pacheco, por citar algunos ejemplos, caben bajo ese rubro. Para Trujillo Muñoz *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis es la obra más depurada hasta la fecha de publicación de su estudio (Trujillo Muñoz, 1999: 174).[14]

La nueva dimensión que Rivero otorga al concepto de *novum* avanzado por Darko Suvin en *Pour une poétique de la science-fiction* —que implica la concomitancia del distanciamiento y de la cognición en el lector— (Suvin, 1977: 15-17) en el ámbito latinoamericano es, sin embargo, muy sugerente:

[13] Sitio legendario cuya localización se situaría en el sur de los EE.UU. Véase: Grandjeat, Yves-Charles (1989), *Aztlán. Terre volée, terre promise. Les pérégrinations du peuple chicano*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, pp. 22-24.

[14] Para las modalidades de la presencia del mito en *La leyenda de los soles* de Homero Arijis, véase: Remón-Raillard, Margarita, (2009), "La ciencia ficción hispanoamericana entre lectura del pasado y cuestionamiento del futuro: *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis y *El juego de los mundos* de César Aira", en Lafon, Michel, Breuil, Cristina y Denis Brunet (eds.). *La science-fiction dans le Río de la Plata*. Grenoble, CERHIUS-ILCEA, pp. 127-145.

"[…] el mito como antípoda y antídoto de *lo real* cumple la misma función de ruptura del *novum* tecnológico" y crea un "*novum* híbrido porque es la intersección, la máquina del tiempo por excelencia" (Rivero, 2017: 505). En la novela de Herrera, la referencia mítica, como ya ha sido dicho, se da esencialmente al nivel paratextual puesto que los títulos de los capítulos reenvían explícitamente a las etapas que marcan el descenso al Mictlan. En consecuencia, los paratextos funcionan como una costura interna que hace al mito aparecer como puntadas en un tejido narrativo. En la diégesis el mito es una presencia difusa, un pasado que se inserta en el presente a manera de "máquina del tiempo", de ahí su papel de *novum* hídrido señalado por Rivero. Se trata de un elemento que produce el extrañamiento propio del *novum* y cuya encarnación en imágenes-símbolos se da esencialmente debido al pacto de lectura instaurado por los paratextos. Se trata, finalmente, de un elemento que se diluye y afirma al mismo tiempo, tal y como lo preconiza el propio autor cuando se refiere a la experiencia de lo fronterizo mencionada más arriba. Por lo tanto, lo relevante no es la presencia de estas imágenes-símbolos sino el hecho de que su aparición en el espacio textual obedece al principio rector e ideológico de la obra: el movimiento, el cambio permanente, la mutación como motor de la Historia, del mito y de los destinos individuales.[15]

Cosmogonías y mitos de origen

La reescritura de cosmogonías reúne los arquetipos ya vistos dándoles un mayor alcance. Gran parte de la obra de Alberto Chimal se inscribe en el registro mítico. En ciertos textos, Alberto Chimal busca recrear momentos primigenios, el surgimiento del mundo o de otros mundos haciendo realmente operativa la definición del mito de Mircea Eliade para quien éste es siempre el relato de una "creación": "se cuenta cómo algo fue producido, cómo comenzó a ser" (Eliade, 1988: 17; la traducción es mía). En su cuento "La verdad", literaturiza los mitos que evocan el surgimiento de la invención, de la fantasía hecha relato o, si se quiere, del nacimiento mismo del mito, su transformación en dogma religioso y su potencial transformación en literatura. En este cuento se hace patente la idea de Mircea Eliade según la cual "la creación del mundo, al ser *la* [en cursiva en el original] creación por excelencia, la cosmogonía se convierte en el modelo ejemplar para todo tipo de 'creación' " (Eliade, 1988: 35; la traducción es mía). De hecho, el cuento de Chimal se construye siguiendo el movimiento de un esbozo de cosmogonía hacia un mito de creación (el origen de una tribu, de alguna enfermedad, de su curación etc.), como es a menudo el caso de los mitos primitivos según Eliade (Eliade, 1988: 53). La particularidad del texto de Chimal es que se trata de la creación de la propia facultad de imaginación y creación que engendra cosmogonías, de ahí su carácter metatextual, como veremos.

El cuento nos sitúa en un momento previo a la creación del mundo a partir de las tinieblas. Esos primeros tiempos, nos aclara el narrador, fueron

[15] Sin embargo, sería relevante detenerse más en detalle en la dinámica entre el mito (las etapas des descenso al Mictlan) y la diégesis, a la luz de teorías de, por ejemplo, Joseph Campbell, quien establece un esquema unitario al que obedecen las aventuras del héroe.

"antes de la invención de la escritura, más allá de toda memoria, pero es verdad, y lo saben las gotas tibias de la sangre, la médula de los huesos" (Chimal, 2012b: 53). Ese término, verdad, pautea anafóricamente el relato. El texto contradice el relato de orígenes cristiano centrado en el hombre como culminación de la creación y de la mujer, creada para él. En el cuento "La verdad", la primera mujer, llamada Amma, es el origen de la creación; el mundo y el hombre son creados para ella. Este último se llama en el texto Sembeh, "El de la Boca Grande, el Caído de un Árbol" (Chimal, 2012b: 53), lo cual, por un lado, ya deja entrever la naturaleza del primer varón (especie de simio vociferante, como veremos) y, por otro, lo asimila a la consabida manzana, fuente del mal facilitado por la primera mujer bíblica, Eva. El inicio del cuento describe ese primer momento:

> Amma, Primera Mujer, Madre de Cuantos Son y Cuantos Serán, despertó en la oscuridad, cuando nada más existía, pero no le tuvo miedo y trató de tocarla. Y la oscuridad, complacida, engendró al mundo para las manos de Amma, para que sus ojos pudieran ver y sus pies anduvieran. Y cuando Amma dio su primer paso hubo la distancia; cuando dio el segundo, el tiempo, y cuando dio el tercero, y vio que todo a su alrededor era hermoso y nuevo, hubo en ella el deseo: el ansia de lo que está lejos. (Chimal, 2012b: 53)

El *Homo Viator*, paradigma del mito según muchos especialistas, desde Joseph Campbell hasta Monneyron y Thomas, se transforma en *Femina Viator*. La primera audacia de la mujer, su primer paso en la oscuridad después de tocarla, es la clave del inicio de la estructuración espacio-temporal del mundo. Una primera audacia muy distinta a la de Pandora ya que es estructurante, marcada por la racionalidad y sin ninguna connotación maléfica o pecaminosa. En realidad, en el texto, el hombre es el creador de estas nociones en las que él mismo encierra a Amma y sus descendientes mujeres. Al igual que Pandora, será considerada responsable de cuanto mal surja en la tierra, pero no por los dioses, sino por el hombre mismo. La polaridad hombre/mujer se ve trastocada pero no por ello abolida. La relación con el entorno y su comprensión marcan dicha polaridad. Ante los ruidos de la naturaleza, Sembeh es presa del pánico. La descripción de la situación reenvía a uno de los sentidos del término pánico, es decir el temor incontrolable del hombre ante los ruidos de la naturaleza, que en la mitología antigua eran atribuidos al dios Pan (Chevalier y Gheerbrant, 1990: 724):

> […], pero Sembeh y Amma se ocultaban de las fieras que les disputaban el mundo; podían oírlas, acechando cerca de la entrada de la cueva: el lobo, el leopardo, el oso… toda la vida que no duerme al irse al sol y en verdad no nos ama. Sembeh abrazaba a su mujer, y temblaba contra su costado, […]. De pronto, los dos escucharon un sonido terrible: [u]n ulular, una voz que no era humana, que se prolongaba y subía de tono, bajaba, subía de nuevo, como una música fúnebre, pero aún no se inventaba la música […]. (Chimal, 2012b: 53–54)

Ante esta situación, Amma aparece como origen del pensamiento racional: "Debe ser algo que no hemos visto, nada más […]" (Chimal, 2012b: 55), le explica a su hombre. Por el contrario, Sembeh, además de sufrir ataques de pánico, se lamenta de su condición humana impotente ante la fuerza de los otros habitantes de la tierra, los animales, que los llevará a una irremediable muerte. Amma pierde paciencia ante las crisis de pánico de Sembeh y "tuvo su idea" (Chimal, 2012b: 55), extraordinaria y de gran alcance pero dramática para Amma:

> —¿Sabes qué es? Es una araña, Sembeh. Es una araña negra, enorme, de ocho patas tan altas como alta es tu cabeza […] garras de piedra en cada pata, colmillos venenosos, el corazón negro y malvado y esa voz que escuchamos, que es terrible pues en verdad cuadra a su cometido de traernos la muerte, y perseguirnos donde quiera que vayamos, a menos que le hagamos frente. Pero vencerla es imposible. Sólo si le rindes pleitesía se aplaca, pues cree que el mundo le pertenece y nosotros con él. (Chimal, 2012b: 55)

Amma abre una nueva caja de Pandora. Su idea no caerá en orejas sordas pues Sembeh cree al pie de la letra lo que le dice Amma. Sin saberlo, Amma crea el mito, la religión, el dogma y, al fin y al cabo, la literatura. Toda una red discursiva de la cual se verá expulsada. Al día siguiente "[l]o encontró de rodillas ante una piedra, murmurando. Sobre la piedra había una tosca talla de barro negro: parecía una araña" (Chimal, 2012b: 56). Sembeh da forma al pensamiento religioso a través del arte de la representación.

Entre las preocupaciones de Sembeh figura el motivo por el cual están ellos dos solos en el mundo: ¿dónde están los otros seres humanos? El texto expone nuevamente el carácter inductivo y racional de Amma. Ella ya "había pensado en todo aquello" (Chimal, 2012b: 54), observado sencillamente a los animales. Y sobre todo, ella recuerda las palabras que le dijo la oscuridad el día de la creación: "—[…] Tendrás un hombre: será de grandes voces y grandes manos, un poco duro de la cabeza, fuerte y lleno de ingenio. Para tu mal será porfiado, y para su bien dará mucho al mundo. Pero tú verás que de ustedes dos saldrán muchos otros" (Chimal, 2012b: 55).

Un día le anuncia a Sembeh que ya no tiene por qué temer porque pronto serán tres. La respuesta de Sembeh es un golpe en el rostro de Amma: "Yo no tengo miedo. El dios me protege. Me ha dicho ya que no me fíe de la mujer" (Chimal, 2012b: 57). La cabeza de Sembeh se llena de historias y le inventa hazañas y cantos a la araña, así como inventa otras criaturas poderosas. A partir de la imaginación de Amma, Sembeh crea otras artes (la música) y otras ficciones, para él dioses, y le dice a Amma que no va a tolerar que las llame falsas ni a él tonto pues "yo soy su hijo, y el mundo fue hecho para mí. No vas a quitármelo" (Chimal, 2012b: 57). A partir de la soberbia y el miedo ante lo inexplicable surge el patriarcado. Al poco tiempo nace el primer hijo, un varón, "su padre lo tomó y le enseñó el culto a la araña y el desprecio de Amma […]. Y pasó igual con las hijas de Amma, que aprendieron a sentir vergüenza de ser como ella, […]" (Chimal, 2012b: 57-58).

Finalmente una noche Amma se va, "pues el ansia de lo distante no había muerto en ella, y vivió entre los animales, que no nos aman, pero tampoco nos odian [...] y entonces se dejaba ver en los sitios lejanos" (Chimal, 2012b: 58). Si contaba su experiencia la tomaban por loca y nadie le creía pero si "se dejaba llevar por la fantasía y fraguaba, para divertirse, para atenuar su pena, algo como los ríos de agua que son la lluvia, o la araña que es dios, o el hombre que es dueño del mundo, entonces todos la tenían por profeta [...]" (Chimal, 2012b: 58). Así, Amma la primera mujer, tiene elementos de Pandora, La llorona, la "loca de la casa": es una suma de imágenes-símbolos que han acotado a la mujer desde que surge un imaginario patriarcal, personificado en Sembeh. El relato se cierra así:

> Fue de aquel modo hasta la muerte de Amma, que no está consignada ni se conmemora. Pero así resulta que ella, Primera Mujer, Madre de Cuantos Son y Cuantos Serán, Engendradora de los Dioses, es también Madre de las Historias y de Quienes las Cuentan: de quienes decimos la verdad para que nadie la oiga, y mentimos para instaurar el universo. (Chimal, 2012b: 59)

La dimensión metatextual se manifiesta no sólo a través de las marcas textuales de recreación de la tradición oral que van pautando el relato. La encontramos condensada en la última frase del cuento, especie de epílogo, que establece una relación simétrica de términos a partir del personaje de Amma. Ella es origen del relato pero sólo narradora parcial, en la medida que pierde su poder sobre el discurso. La oposición verdad/mentira es prerrogativa de aquellos que tienen el poder sobre éste. La verdad es inaudible y la mentira aparece vinculada al relato mítico y religioso, aquel que busca explicar el porqué de las cosas y así "instaurar" el universo nombrándolo a través de la metáfora. Cabe notar que Amma sigue contando historias, pero no la suya propia, que es inaudible; sino aquellas impuestas por Sembeh (el patriarcado). El relato masculino reniega de lo que le debe al femenino. Sin embargo, el estatuto del narrador permanece ambiguo. Aparece como una voz neutra que busca reparar con su relato una injusticia. En efecto, la verdad, aunque inaudible, nos llega a través de su relato, de ahí la dimensión metatextual del cuento.

Conclusiones

Monneyron y Thomas hacen notar que para algunos especialistas la literatura es degradación del mito (Monneyron y Thomas, 2012: 38), por eso algunos prefieren el término "tema" al de mito. De hecho algunos ven una relación causal entre sincretismo y pérdida del mito. Así, los juegos de voces, de *mise en abyme*, fragmentación, las visiones caleidoscópica, en fin todos los claros y oscuros, echan a un lado el mito y allí es donde la literatura encuentra su espacio, su medio natural de expresión. Según esta óptica la literatura nace cuado el mito muere; cuando éste se convierte en pretexto a la imaginación (Monneyron y Thomas, 2012: 44-45). Otros ven la literatura como forma moderna del mito. Por ejemplo, Pierre Brunel avanza reservas en cuanto a la supuesta degradación del mito, al igual que Durand y tantos otros: degradación, diseminación, vestigios, irradiación, reformalización, repetición,

analogía, usura no significan muerte del mito. El mito no muere, puede pasar por un estado de somnolencia, para volver a renacer como el Fénix, ya que es palingenesia. Para Durand, la parodia es signo de usura del mito (Monneyron y Thomas, 2012: 49).

En el caso de la literatura mexicana, sería interesante determinar en qué momento se da de forma más frecuente la parodia y si ésta no ha dejado su lugar, en las nuevas narrativas, a otras formas que darían cuenta más bien de un momento de palingenesia. Las nuevas narrativas del siglo XXI siguen siendo un lugar de diálogo y confluencia de imaginarios míticos. Es obvio que sacar conclusiones generales sobre la presencia de lo mítico y los efectos de continuidad y discontinuidad de esta presencia en la literatura mexicana contemporánea a partir de un corpus limitado puede ser reductor. Los textos de Garro, Fuentes y Pacheco son considerados como paradigmáticos en cuanto a la forma en que recurren al mito para dialogar con el pasado y desentrañar la identidad; Alberto Chimal y Yuri Herrera se perfilan como figuras de proa en el marco de las nuevas narrativas y el universo mítico del primero es valorado por la crítica. Sin embargo, la pertinencia del corpus elegido puede redundar en que las conclusiones sean representativas del movimiento que abarca dicho corpus. Se puede observar un movimiento que va del énfasis al pudor, para retomar una visión borgeana de la literatura.[16] Así, en la segunda mitad del siglo XX el mito se manifiesta a través del barroquismo, la explicitación y una intencionalidad estudiada mientras que en el siglo XXI aparece de forma más depurada y con significados más matizados. Esto no le quita valor a los textos de la segunda mitad del siglo XX. El contexto en el que surgen es el de lo real maravilloso y el realismo mágico, que responden en cierta medida a la necesidad de afirmación de una identidad cultural. En el siglo XXI, esa necesidad deja de ser vivida de forma imperiosa: un mundo globalizado, hiperconectado, de identidades en movimiento. La literatura mexicana del siglo XXI sale ganando cuando se aleja del énfasis y en ese movimiento paradójico (el de la ganancia por pérdida), el mito sigue encontrando su sitio. Otras prácticas de escritura vinculadas con las nuevas tecnologías renuevan los géneros fantásticos y de ciencia ficción enriqueciendo el follaje del árbol de las imágenes. El mito, lejos de desgastarse, se regenera abriendo infinitas vías de reflexión.

Bibliografía

Ayram Chede, Carlos Julio (2011), " 'Mea culpa': Una mirada simbólica a *La culpa es de los tlaxcaltecas* de Elena Garro", en *Revista de educación y pensamiento*, Colegio Hispanoamericano, Santiago de Cali, n.°18, pp. 82-88.

Bayard, Pierre (2007), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?* París, Minuit.

[16] Para el escritor argentino el binomio "énfasis/pudor" será criterio de valoración y de destrucción de la obra de los otros y de la suya propia (Pauls, 2006: 58).

BOLTANSKI, Luc (1990), *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action.* Paris, Métailié.

CAMPBELL, Joseph (2013), *Le héros aux mille et un visages*. Paris, J'ai lu.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1990), *Dictionnaire des symboles*. Paris, Laffont & Jupiter.

CHIMAL, Alberto (2012a), "El juego más antiguo", en Chimal, Alberto; Jiménez Morato, Antonio (eds.), *Siete: los mejores relatos de Alberto Chimal.* Madrid, Salto de Página, pp. 141-143.

CHIMAL, Alberto (2012b), "La Verdad" en Chimal, Alberto; Jiménez Morato, Antonio (eds.), *Siete: los mejores relatos de Alberto Chimal.* Madrid, Salto de Página, pp. 53–59.

DURAND, Gilbert (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.

ELIADE, Mircea (1988), *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard.

FERNÁNDEZ, Adela (1983), *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón nahuatl*. México, Panorama Editorial.

FRANCO, Lourdes (1993), *Literatura hispanoamericana*. México, Limusa Noriega.

FUENTES, Carlos (1973), "Chac Mool" en *Chac Mool y otros cuentos*. México, Salvat, pp. 17–27.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2003), "Noticias recientes sobre la hibridación" en Trans. Revista Transcultural de Música. Consultado en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>_(22/01/2018).

GARRO, Elena (1964), "La culpa es de los tlaxcaltecas" en *La semana de colores.* Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 9–33.

GAXIE, Jean Pierre, 2008, préface à: Pascal, Blaise, *Discours sur les passions de l'amour*. Nantes, Editions Cécile Defaut.

GRANDJEAT, Yves-Charles (1989), *Aztlán. Terre volée, terre promise. Les pérégrinations du peuple chicano*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure.

GRAS, Dunia (2006), "Del espejo enterrado al Mictlán", en Usandizaga, Helena (ed.), *La palabra recuperada: mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, pp. 73–97.

HERRERA, Yuri (2010), *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres, Periférica.

LEÓN-CONTRERAS, Mariana (2017), "Diálogo con la historia a través del tiempo y el espacio en 'La culpa es de los tlaxcaltecas' de Elena Garro", en *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, n.° 95, pp. 49-58.

MONNEYRON, Frédéric; THOMAS, Joël (2012), *Mythes et littérature.* Paris, PUF Editions.

PACHECO, José Emilio (1997), "La fiesta brava", en *El principio del placer*. México, Ediciones Era, pp. 65–98.

PAULS, Alan (2006), *Le facteur Borges*. Paris, Christian Bourgois éditeur.

PAZ, Octavio (1989), "Hispanité et Mexicanité" en *Octavio Paz ou la raison poétique, Détours d'écriture*. Numéro Spécial, n.° 13/14, p. 56-67.

REMÓN-RAILLARD, Margarita (2009), “La ciencia ficción hispanoamericana entre lectura del pasado y cuestionamiento del futuro: *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis y *El juego de los mundos* de César Aira”, en Lafon, Michel, Breuil, Cristina y Denis Brunet (eds.), *La science-fiction dans le Río de la Plata*. Grenoble, CERHIUS-ILCEA, p. 127-145.

REMÓN-RAILLARD, Margarita (2010), “Alteridad e identidad mexicana: la temática de la transgresión amorosa en *Los recuerdos del porvenir* (1963) y ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ (1964) de Elena Garro”, en *Amours interdites / Amores prohibidos*. Angers, Centre de Recherche Universités Angers-Le Mans-Orleans (ALMOREAL), p. 89-102.

REMÓN-RAILLARD, Margarita (2013), “Miradas cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006) y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011)”, en Delgado Larios, Almudea (ed.), *Les frontières dans le monde hispanique*. Grenobles, *ILCEA*. DOI: <http://dx.doi.org/ 10.4000/ilcea.2154>. Consultado en https://journals.openedition.org/ilcea/2154 (21/04/19).

REMÓN-RAILLARD, Margarita (2019), “Género, autoridad y creación literaria en *Andamos huyendo Lola* (1980) de Elena Garro” en Mónica Zapata (éd.), *Genre et autorité*. *Revue Lectures du genre,* n.°13. CIREMIA-GRAL, Tours-Toulouse, pp. 20-29. Consultado en <http://www.lecturesdugenre.fr/> (18/04/19).

RIVERO, Giovanna (2017), “*Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera: una propuesta para un *novum* ontológico latinoamericano” en Kurlat Ares, Silvia (coord.), *Revista Iberoamericana*, vol. 83, n.° 259-260, pp. 501-516. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7515>.

ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia (2003), *Testimonios sobre Elena Garro, Biografía autorizada de Elena Garro*. Monterrey, Ediciones Castillo.

SUVIN, Darko (1977), *Pour une poétique de la science-fiction*. Montréal, Presses universitaires du Québec.

TODOROV, Tzvetan (1976), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel (1999), *Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana*. México, D.F: Grupo Editorial Vid.

ZUNINI, Patricio (2011), “Escrito en la frontera. Entrevista al escritor mexicano Yuri Herrera, autor de *Los trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo*”, *Eterna cadencia*. Consultado en <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=14235> (11/01/13). Entrevista ya no disponible en línea.

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

CIUDAD, TERROR Y MITO: LA CONCEPCIÓN DEL GÓTICO LITERARIO DESDE EL MITO PREHISPÁNICO EN LOS CUENTOS *LA LLORONA* DE ARTEMIO DEL VALLE-ARIZPE, *LA FIESTA BRAVA* DE JOSÉ EMILIO PACHECO Y *AÑO CERO* DE BERNARDO ESQUINCA

City, Terror and Myth: the Conception of the Literary Gothic from the Prehispanic Myth in the Stories La llorona *by Artemio del Valle-Arizpe,* La fiesta brava *by José Emilio Pacheco, and* Año cero *by Bernardo Esquinca*

KAREN ALEJANDRA CALVO DÍAZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA, UNIVERSIDAD DE COSTA RICA (Costa Rica)
kaacdi@gmail.com

Resumen: esta lectura busca confirmar el vínculo entre el mito prehispánico y las modalidades de lo fantástico y lo gótico en los relatos mexicanos "La llorona" (1936) de Artemio del Valle-Arizpe, "La Fiesta brava" (1972) de José Emilio Pacheco y "Año cero" (2010) de Bernardo Esquinca. A partir de la categoría denominada "gótico mítico prehispánico" se analiza el eje de terror unido a la dimensión simbólica explícita en los motivos míticos y la cosmovisión amerindia. La categoría propuesta justifica la presencia del mito prehispánico como originador y organizador de la materia literaria de los cuentos seleccionados y establece, a partir de ellos, una conexión con otros textos latinoamericanos que comparten esta misma visión estética.
Palabras clave: mito, prehispánico, gótico, ciudad, literatura mexicana

Abstrac: This reading seeks to confirm the link between prehispanic myth and the fantastic and gothic modalities in the Mexican stories "La llorona" (1936) by Artemio del Valle-Arizpe, "La fiesta brava" (1972) by José Emilio Pacheco and "Año cero" (2010) by Bernardo Esquinca. Starting from the category called "Prehispanic Mythical Gothic", the concept of terror is analyzed, together with the symbolic dimension explicit in the Amerindian mythical motives and worldview. This study proposes prehispanic myth as the originator and organizer of the literary matter of these selected stories and establishes, from them, a connection to other Latin American texts that share this same aesthetic vision.
Keywords: Myth, Prehispanic, Gothic, City, Mexican Literature

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 195-213
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.615

Recibido: 26/01/2019
Aprobado: 02/03/2019

Introducción

La emancipación literaria del siglo XX en la literatura latinoamericana colinda con las propuestas posmodernas de expansión y globalización que afianzaron un proceso creativo y dinámico en una literatura que ya desde el siglo XIX había mostrado una clara diferencia frente a su homóloga europea y estadounidense.

La virtud de esta diferencia radica no sólo en aspectos de orden geográfico, en los que, se sabe, la literatura del continente ha imperado por una abierta referencialidad espacial, sino también por la invención de estéticas como el modernismo decimonónico, las vanguardias como el estridentismo mexicano, el creacionismo chileno y el ultraísmo argentino, y las siempre citadas tendencias que catapultaron la fama literaria de América como el realismo mágico y lo real maravilloso.

En estos actos de lectura y de producción literaria la presencia mítica prehispánica no ha estado ausente del todo, pues desde los textos coloniales el tema indígena, su forma y organización de pensamiento, su religión y cosmovisión, han originado una fuerte inclinación que pervive hasta la actual literatura en la que países como México y Perú muestran un adelanto respecto a otras latitudes.

La tendencia del siglo XX sigue la línea trazada por la conceptualización de la "corriente indigenista" en la que destacan múltiples debates literarios, políticos y antropológicos. Esta corriente enmarca una serie de textos literarios que, desde inicio del siglo, presentaban como tema, motivo y propósito la realidad indígena, vista desde los ojos ajenos del mestizo y en la que se busca, en parte, superar la imagen exotizada, heroica y romantizada del indígena, asociada con la visión del buen salvaje, heredada del indianismo del siglo XIX.

La mayoría de los defensores de esta corriente, como José Carlos Mariátegui y Tomás Escajadillo, consideraron como requisito la presencia de un "sentimiento de reinvidicación social" para la consideración de un texto como indigenista; sin embargo, desde nuestro haber esta postura requiere de una visión mucho más amplia.

Antonio Cornejo Polar, por ejemplo, replantó esta posición a partir de su estudio sobre un grupo de textos de tema indígena en los que, aunque prevalecía un carácter eminente denunciador, también se superaba el correlativo realista de las primeras manifestaciones. Así estos textos literarios conjugaron la referencia mítica, a la par de los cuestionamientos que suelen aparecen en el denominado indigenismo ortodoxo:

> En este orden de cosas [hay] que poner de relieve que el indigenismo, el mejor indigenismo, no sólo asume los intereses del campesinado indígena; asimila también, en grado diverso, tímida o audazmente, ciertas formas literarias que pertenecen orgánicamente al referente. Se comprende que esta doble asimilación, de intereses sociales y de formas estéticas, constituye el correlato dialéctico de la imposición que sufre el universo indígena del sistema productor del indigenismo: es, por así decirlo, su respuesta. De aquí se desprende que el trabajo crítico sobre el indigenismo no puede seguir realizándose en función excluyente del

> criterio de "interioridad". Es habitual, en efecto, que la crítica examine los textos indigenistas en términos de una relación mimética entre representación literaria y referente, presuponiendo que esa relación será tanto más valiosa y esclarecedora cuanto más interior ("desde dentro") sea la perspectiva del autor. Aunque el indigenismo tiene una inequívoca vocación realista, y aunque sus obras efectivamente intentan plasmar representaciones fidedignas del mundo indígena, lo cierto es que —al lado de esta capacidad mimética— el indigenismo ensaya otra forma de autenticidad, más compleja, que deriva de la mencionada asimilación de ciertas formas propias del referente, asimilación que implica un sutil proceso artístico que obviamente es tan importante —o más— que el cumplimiento de la decisión realista. (Cornejo, 1978: 21)

Pese a este debate, iniciado ya hace un tiempo, sobre si la incursión mítica prehispánica merece el apelativo indigenista o no, pretendo, como ya lo hice en otro momento, justificar la armonía que algunos relatos mexicanos del siglo XX han venido a trazar entre los mitos prehispánicos y amerindios con la tendencia de terror. Esta consideración podría ampliar los juicios que algunos teóricos han propuesto bajo la nómina del "neoindigenismo", al cual, en la mayoría de las ocasiones, se le ha reducido al empleo del realismo mágico con vistas "a revelar el elemento mítico del universo indígena" (Cornejo, 1984: 549).

Sin embargo, la justificación del mito en la literatura latinoamericana, a mi juicio, debe superar la carga identitaria que se le ha adjudicado como marca distintiva, y propuestas como las de Jaime Valdavieso en las que se resalta el mito como un imaginario del pasado en el que subyace una necesidad utópica, por tratarse de una actualización de referentes anclados en el pasado con proyecciones en el presente o el futuro de los textos narrados.

> Hoy casi nadie desconoce que el descubrimiento de América llevaba en sus entrañas la búsqueda y posibilidad de las utopías. Pero, quizás muy pocos habrán pensado que la utopía conlleva, a la vez, el mito. La utopía: un mito al revés, proyección, anhelo, en lugar de nostalgia. Y ambos son igualmente una necesidad y una conformidad: gracias a ellos, escapamos a los terrores de la cotidianeidad, de la historia y conocemos el sentido transubjetivo, trascendente de la vida: el arquetipo, la estructura básica y general de la existencia. (1990: 275-276)

Ante ello cabe preguntarse cuál es la justificación para que una serie de relatos del siglo XX haya armonizado el mito prehispánico con la modalidad de terror, sin una pretensión de correlevancia realista o mimética, y sin caer en una construcción meramente utópica. Propongo para ello una definición que ya había considerado para el estudio de una serie de textos latinoamericanos contemporáneos que permiten identificar la relación antes establecida entre mito prehispánico y literatura de terror, y que replico ahora por tratarse justamente de la misma relación que se muestra en los tres cuentos mexicanos seleccionados para este estudio:

> A esta literatura centrada en el eje de terror desde la dimensión simbólica del mito prehispánico, permeada por un revisionismo intelectual del

> imaginario cultural que produce la mitología de la cultura amerindia y que busca generar una versión extraoficial y ficticia de los orígenes y desarrollo de la tradición mítica, le denomino "gótico mítico amerindio prehispánico". Esta categoría incluye, desde mi punto de vista, las condiciones receptoras del texto, en tanto que puede considerarse como una forma de leer aquella literatura escrita en Latinoamérica en la que se emplea alguna alusión directa o indirecta de los mitos orales, a través de la representación del panteón de las distintas civilizaciones prehispánicas o de las referencias culturales asociadas a figuras heroicas y simbólicas para el imaginario colectivo. Así se explicita la categoría para aquellos casos en los que se incluye el ritualismo religioso o cultural amerindio, como originador u organizador de la materia literaria en un texto de terror fantástico o terror gótico. (Calvo, 2018)

Con esta concepción no se busca encasillar la posibilidad de lectura de una extensa y fecunda gama de textos latinoamericanos del siglo XX y XXI en la que predomina el imperativo mítico prehispánico como motivador gótico, sino, más bien, se alerta sobre un fenómeno que se ha incrementado en los últimos años y que no necesariamente persigue la marca realista e identitaria que durante mucho tiempo ha sido vista como la razón de ser de la integración del mito en la literatura del continente.

Es claro que existe una necesidad cuasi intrínseca al estudio del mito y la literatura, esto es especificar cuál es la funcionalidad del mito dentro del aparato textual, entre la que no figuraría únicamente la idea de que la literatura busque autentificar el mito, sino más bien reelaborarlo, deconstruirlo, parodiarlo, relacionarlo, revivirlo o desvirtuarlo, entre otras pretensiones. Asumido como un rasgo distintivo de la literatura latinoamericana, incluyo entonces el hecho de que como una exigencia de la posmodernidad, se contemplan hoy manifestaciones entre las que coinciden mito y terror, sin que prevalezca la premisa sociopolítica exclusivamente, sino su valor estético y literario.

Si al mito se le acuña un protagonismo en ebullición por ser una relectura del pasado, un mecanismo de construcción del mundo americano, una necesidad de resignificación textual, una pluralidad significativa de la cultura amerindia o bien una manifestación que niega la supremacía de la racionalidad occidental europea, también debería pensársele desde una dimensión más amplia que la mera pragmática. Es decir, considero que el mito, como el terror, no deben justificarse siempre desde la pertinencia social, antropológica, histórica o política, sino como parte de un sentimiento primigenio que representa un acto connatural al ser humano.

El mito y el sentimiento de terror son, desde mi perspectiva, más cercanos de lo que podría pensarse, pues ambos podrían justificar la llamada "superación del trauma colonizador" a través de un desdoblamiento de los discursos oficialistas como los devenidos del periodo de la Ilustración. El mito y el sentimiento de terror son en la práctica literaria una construcción que no olvida el plano ficcional y que por ello se potencia con memorias colectivas, readecuadas a espacios, preferentemente urbanos como lo evidencian los textos narrativos mexicanos.

Para probar este argumento primero me remito al breve cuento *La llorona* (1936) de Artemio de Valle-Arizpe. En él, como lo indica su nombre, se rememora la leyenda de una mujer que con su llanto atormenta a los desventurados que la escuchan. De origen incierto, el mito de la Llorona parece tener su asidero en el periodo prehispánico, cuando se creía que una mujer (Chocacíhuatl) murió al dar a luz a su hijo y que por ello le llora amargamente. Otras versiones —como lo anota el mismo cuento— reconocen a esta mujer como una diosa con cuyo llanto se dio una de las primeras alertas ante la desgracia de la colonización española y la caída de Tenochtitlán en la región mexicana.

En el relato se establece una confluencia de fuerzas discursivas enfrentadas entre las hipótesis históricas y escritas como la referencia explícita a la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún, como parte de los orígenes oficiales de la leyenda de la Llorona asimilada con la figura de la diosa Cihuacoatl, frente a las fuentes orales y colectivas sobre la génesis de esta mujer, a quien se dota de un carácter eminentemente humano cuando se señala su frustrado papel como madre o amante, o más aun cuando se asocia su llanto con el arrepentimiento de la icónica figura de la Marina y su supuesta traición al pueblo mexica:

> Esto pasaba noche con noche en México a mediados del siglo XVI, cuando la Llorona, como dio en llamársele, henchía el aire de clamores sin fin. Las conjeturas y las afirmaciones iban y venían por la ciudad. Unos creían una cosa, y otros, otra muy distinta, pero cada quien aseguraba que lo que decía era la verdad pura, y que, por lo tanto, deberíasele dar entera fe. Con certidumbre y firmeza aseguraban muchos que esa mujer había muerto lejos del esposo a quien amaba con fuerte amor, y que venía a verle, llorando sin linaje de alivio, porque ya estaba casado, y que de ella borró todo recuerdo; varios afirmaban que no pudo lograr desposarse nunca con el buen caballero a quien quería, pues la muerte no la dejó darle su mano, y que sólo a mirarlo tornaba a este bajo mundo, llorando desesperada porque él andaba perdido entre vicios; muchos referían que era una desdichada viuda que se lamentaba así porque sus huérfanos estaban sumidos en lo más negro de la desgracia, sin lograr ayuda de nadie; no pocos eran los que sostenían que era una pobre madre a quien le asesinaron todos los hijos, y que salía de la tumba a hacerles el planto; gran número de gentes estaban en la firme creencia de que había sido una esposa infiel y que, como no hallaba quietud ni paz en la otra vida, volvía a la tierra a llorar de arrepentimiento, perdidas las esperanzas de alcanzar perdón; o bien numerosas personas contaban que un marido celoso le acabó con un puñal la existencia tranquila que llevaba, empujado sólo por sospechas injustas; y no faltaba quien estuviese persuadido de que la tal Llorona no era otra sino la célebre doña Marina, la hermosa Malinche, manceba de Hernán Cortés, que venía a este suelo con permisión divina a henchir el aire de clamores, en señal de un gran arrepentimiento por haber traicionado a los de su raza, poniéndose al lado de los soldados hispanos que tan brutalmente la sometieron. (Valle-Arizpe, 2013: 19-20)

El relato redefine el mito y sobre el ya preexistente de la Llorona vierte otro que insinúa este llanto como alusión a temores colectivos que desde el siglo XVI sostienen la leyenda. Aun cuando el origen puede ser incierto, no lo es el castigo que representa la escucha de su llanto. Justamente es el reconocimiento de este fenómeno el que involucra la participación de los efectos sensibles ante el terror. Del sonido a la sensación y de la sensación a la aparición, el orden jerárquico es siempre el mismo para los pobladores, para quienes la razón de ser del grito tenía la misma importancia que la representación de esta figura siniestra:

> Los hombres se hallaban cobardes y temerosos; a las mujeres les temblaban las carnes; no podían dar ni un solo paso; se desmayaban o, cuando menos, se iban de las aguas. Los corazones se vestían de temor al oír aquel lamento largo, agudo, que venía de muy lejos e íbase acercando, poco a poco, cargado de dolor. No había entonces un corazón fuerte; a todos, al escuchar ese plañido, los dominaba el miedo; poníales carne de gallina, les erizaba los cabellos y enfriaba los tuétanos en los huesos. ¿Quién podía vencer la cobardía ante aquel lloro prolongado y lastimero que cruzaba, noche a noche, por toda la ciudad? ¡La Llorona!, clamaban los pasantes entre castañeteos de dientes, y apenas si podían murmurar una breve oración, con mano temblorosa se santiguaban, oprimían los rosarios, cruces, medallas y escapularios que les colgaban del cuello.
>
> México estaba aterrorizado por aquellos angustiosos gemidos. Cuando se empezaron a oír, salieron muchos a cerciorarse de quién era el ser que lloraba de ese modo tan plañidero y doloroso. Varias personas afirmaron, desde luego, que era cosa ultraterrena, porque un llanto humano, a distancia de dos o tres calles se quedaba ahogado, ya no se oía; pero éste traspasaba con su fuerza una gran extensión y llegaba claro, distinto, a todos los oídos con su amarga quejumbre. Salieron no pocos a investigar, y unos murieron de susto, otros quedaron locos de remate y poquísimos hubo que pudieron narrar lo que habían contemplado, entre escalofríos y sobresaltos. Se vieron llenos de terror pechos muy animosos. (Valle-Arizpe, 2013: 17-18)

La narración no sólo considera el enigmático llanto como motivo de terror, sino que también refiere numerosas apariciones con las que se incrementa la sensación de incertidumbre ante la presencia de lo desconocido, lo cual tiene, a su vez, una relación directa con la noción antes propuesta de lo "gótico mítico prehispánico", para la cual no bastaría la referencia directa de un mito en aras de potenciar el sentimiento de terror en un relato, sino más bien, el miedo que como tal se genera de la presencia del mito en el relato. Esto es que, en la mayoría de los relatos de terror, el mito, si aparece, se muestra a partir de personificaciones del temor ancestral a lo inexplicable, a lo desconocido y a lo vedado.

El intento de estos relatos por mostrar un mito con halo de modernidad no resuelve, sin embargo, el hecho de que la tradición mítica esté asida en la no oficialidad. El texto de Valle-Arizpe muestra entonces que, aunque existe un documento oficial apadrinado por el nombre de Fray Bernardino de Sahagún, las voces colectivas, anónimas, pero que fungen como testigos, son las que

imperan en la construcción del mito y, en consecuencia, son las que dotan al relato mítico de una carga de terror inminente.

> Una mujer, envuelta en un flotante vestido blanco y con el rostro cubierto con velo levísimo que revolaba en torno suyo al fino soplo del viento, cruzaba con lentitud parsimoniosa por varias calles y plazas de la ciudad, unas noches por unas, y otras, por distintas; alzaba los brazos con desesperada angustia, los retorcía en el aire y lanzaba aquel trémulo grito que metía pavuras en todos los pechos. Ese tristísimo ¡Ay!, levantábase ondulante y clamoroso en el silencio de la noche, y luego que se desvanecía con su cohorte de ecos lejanos, se volvían a alzar los gemidos en la quietud nocturna, y eran tales que desalentaban cualquier osadía.
> Así, por una calle y luego por otra, rodeaba las plazas y plazuelas, explayando el raudal de sus gemidos; y al final, iba a rematar con el grito más doliente, más cargado de aflicción, en la Plaza Mayor, toda en quietud y en sombras. Allí se arrodillaba esa mujer misteriosa, vuelta hacia el Oriente; inclinábase como besando el suelo y lloraba con grandes ansias, poniendo su ignorado dolor en un alarido largo y penetrante; después se iba ya en silencio, despaciosamente, hasta que llegaba al lago, y en sus orillas se perdía; deshacíase en el aire como una vaga niebla, o se sumergía en las aguas; nadie lo llegó a saber; el caso es que allí desaparecía ante los ojos atónitos de quienes habían tenido la valerosa audacia de seguirla, siempre a distancia, eso sí, pues un profundo terror vedaba acercarse a aquella mujer extraña que hacía grandes llantos y se deshacía de pena. (Valle-Arizpe, 2013: 18-19)

Este texto, a su vez, invita a considerar que en el relato de ficción la relación con el mito busca superar el valor didáctico moralizante que en su sentido originario lo sustentaba y cuyo género aliado por excelencia ha sido la leyenda. Lejos de ello, en el texto de Valle-Arizpe se trata de establecer una plurisignificancia sobre el llanto lastimero de esta mujer como parte de la expiación de la mácula que escuchan los locales. Más bien pareciera que la culpa se halla en el otro lado; la figura errante de la llorona entonces tiene connotaciones variadas que van desde una expiación personal hasta una de naturaleza colectiva. Este pareciera ser el sentido de muchos de los mitos en estos textos contemporáneos; el mito se torna el recuerdo de un pasado en herida abierta, una suerte de lucha que inevitablemente se vuelve monstruosa en tanto existe una resistencia de identificación: el mito sigue siendo, en este sentido, un monstruo en construcción.

> No sólo por la Ciudad de México andaba esta mujer extraña, sino que se la veía en varias poblaciones del reino. Atravesaba, blanca y doliente, por los campos solitarios; ante su presencia se espantaba el ganado, corría a la desbandada como si lo persiguiesen; a lo largo de los caminos llenos de luna, pasaba su grito; escuchábase su quejumbre lastimera entre el vasto rumor de mar de los árboles de los bosques; se la miraba cruzar, llena de desesperación, por la aridez de los cerros; la habían visto echada al pie de las cruces que se alzaban en montañas y senderos; caminaba por veredas desviadas, y sentábase en una peña a sollozar; salía, misteriosa, de las grutas, de las cuevas en que vivían las feroces animalias del monte;

> caminaba lenta por las orillas de los ríos, sumando sus gemidos con el rumor sin fin del agua. (Valle-Arizpe, 2013: 20-21)

Esta plena conciencia de una presencia mítica con ascendencia tetralógica y en alianza con la voz extraoficial es parte también de la dinámica que establece el relato *La fiesta brava* (1972) de José Emilio Pacheco, un cuento icónico en la representación del vínculo mítico y literario.

Citado en muchos de los estudios sobre la presencia del mito en el relato contemporáneo mexicano, el cuento parte de una triple historia que tiene un fuerte referente intertextual: la primera narración es la de Mr. Keller, un capitán de la guerra contra Vietnam que visita la ciudad de México, en donde —como parte de las atracciones turísticas—, se le invita a participar en la celebración de la Fiesta brava, sin embargo, es sacrificado como parte de un ritual azteca tal y como ocurriera con el protagonista del relato de Julio Cortázar, *La noche boca arriba* (1956), directamente referido en la narración; la segunda historia es sobre la peripecia de Andrés Quintana, quien busca la publicación de su cuento, cuyo argumento es la historia de Keller y cuyo título es justamente la *Fiesta Brava*; no obstante, el cuento no recibe la recepción esperada por falta de talente literario y porque la propuesta del texto podría ser interpretada como una hostil crítica al imperialismo; finalmente, la última historia del texto es con la que inicia también, esa que cuenta las extrañas circunstancias en las que Andrés Quintana desaparece, por ello al comienzo del texto se cita un anuncio en el que se solicita información sobre su paradero.

Esta dualidad, propia de los relatos fantásticos, tiene además un aporte significativo al problematizar el género del cuento, los roces que existen entre la ficción creada por Quintana y los juicios que la voz narrativa va elaborando sobre la dimensión literaria y su relación con el mito dentro de la ficción contemporánea. Este recurso metatextual tiene, desde nuestra perspectiva, una significancia para la definición y posible singularidad del "gótico mítico prehispánico", debido a la existencia de una plena conciencia del valor que tiene el mito en los textos para generar el halo de misterio.

Esta dimensión de terror aparece supeditada a las veces en las que se presenta una mención explícita a una referencia mítica, sea a través de una representación artística como un templo, una escultura o una piedra; sea frente al ritual en el que se conmemore una celebración de carácter sagrado como una fiesta o un sacrificio; o bien, cuando el plano de la realidad dentro del tiempo presente se mezcla con la supuesta ficción de un tiempo pasado mítico.

Estos momentos, en los que se potencia la presencia de lo ominoso y que se suelen resolver con la prominencia del sentimiento de terror, están propuestos tanto dentro del marco de la narración del cuento escrito por Quintana, como en el plano en el que él es protagonista. Así el primer momento de terror, por orden de aparición, es cuando Mrs Keller, en el Museo de Antropología de la Ciudad de México, se encuentra de frente con la conocida escultura de la diosa Coatlicue, de larga trayectoria histórica y cuya iconografía es una explícita representación de su dualidad como dadora y devorada de vida.

Esta divinidad lleva por título la "diosa de las faldas de serpientes" y constituye un verdadero tesoro de la arqueología mexicana. Está constituida de

un bloque escultórico que representa a la figura femenina, de torso desnudo, pechos caídos, cinturón adornado con un cráneo humano y falda tejida de serpientes —de la que deriva su nombre— como símbolo de fertilidad. Estos atributos, la cantidad de elementos bélicos, la actitud amenazante de sus extremidades, el collar diseñado con corazones y manos humanas recogidas de los sacrificios y, sobre todo, su propio cuerpo cercenado y representado por los círculos y ondulaciones que se ubican en sus pies y cuello, engloban un monolito en sumo simbólico para la cosmovisión amerindia. De ahí el enigma y el misterio que inspira su contemplación, así descrita en el cuento:

> […] en realidad nada le ha impresionado, las mejores piezas las había visto en reproducciones, desde luego en su presencia real se ven muy distintas, pero de cualquier modo no le producen mayor emoción los vestigios de un mundo aniquilado por un imperio que fue tan poderoso como el suyo, capitán Keller,
>
> salen, cruzan el patio, el viento arroja gotas de la fuente, entran en la Sala Mexica, vamos a ver, dice la guía, apenas una mínima parte de lo que se calcula produjeron los artistas aztecas sin instrumentos de metal ni ruedas para transportar los grandes bloques de piedra, aquí está casi todo lo que sobrevivió a la destrucción de México-Tenochtitlan, la gran ciudad enterrada bajo el mismo suelo que, señoras y señores, pisan ustedes,
>
> la violencia inmóvil de la escultura azteca provoca en usted una respuesta que ninguna obra de arte le había suscitado, cuando menos lo esperaba se ve ante el acre monolito en que un escultor sin nombre fijó como quien petrifica una obsesión la imagen implacable de Coatlicue, madre de todas las deidades, del Sol, la Luna y las estrellas, diosa que crea la vida en este planeta y recibe a los muertos en su cuerpo. (Pacheco, 2013: 71; espaciado del original)

Una vez narrado este primer momento, puede identificarse un segundo que atañe al inicio del rito. En el cuento esta referencia se liga a un supuesto proceso de selección que claramente posee un sentido paródico, pues es justamente la figura de Keller, exmilitar de origen estadounidense, a quien se le hace creer que es "elegido" para que participe de una celebración especial que comienza con el avistamiento de piezas emblemáticas para la cultura azteca. La piedra pintada es el elemento de atracción para el inicio del rito, una piedra que históricamente se ha mantenido oculta y en la que se muestran relieves pintados de amarillo, rojo, verde, carmín y negro, y en apariencia dedicada al emperador Ahuizotl.

> el pasadizo se alumbra con hachones de una madera aromática, le dice que es ocote, una especie de pino, crece en las montañas que rodean la capital, usted no quiere confesarse, tengo miedo, cómo va a asaltarme aquí, el miedo que no sentí en Vietnam,
>
> ¿para qué me ha traído?, para ver la Piedra Pintada, la más grande escultura azteca, la que conmemora los triunfos del emperador Ahuizotl y no pudieron encontrar durante las excavaciones del metro, usted, capitán

> Keller, fue elegido, usted será el primer blanco que la vea desde que los españoles la sepultaron en el lodo para que los vencidos perdieran la memoria de su pasada grandeza y pudieran ser despojados de todo, marcados a hierro, convertidos en bestias de trabajo y de carga. (Pacheco, 2013: 75; espaciado del original)

El tercer momento que evoca la compleja coyuntura entre el sentimiento de terror y la referencia mítica se presenta cuando existe la confusión de los dos planos espacio-temporales —tal y como ocurre en el cuento *La noche boca arriba* de Julio Cortázar—, esto es el tiempo presente y el pasado mítico. Estos dos confluyen como parte de una disolución de fronteras que, a la libre, mezclan y conjugan connotaciones sagradas, pero pesadillezcas al unísono. Gracias a mecanismos propios del discurso de lo fantástico como el plano onírico, se vislumbra el paralelismo entre la actividad bélica vietnamita de Keller y la conmemoración de los sacrificios aztecas.

> la fatiga vence a la ansiedad, lo adormecen el olor a légamo, el rumor de conversaciones lejanas en un idioma desconocido, los pasos en el corredor subterráneo, cuando por fin abre los ojos comprende, anoche no debió haber cenado esa atroz comida mexicana, por su culpa ha tenido una pesadilla, de qué manera el inconsciente saquea la realidad, el Museo, la escultura azteca, el vendedor de helados, el metro, los túneles extraños y amenazantes del ferrocarril subterráneo, y cuando cerramos los ojos le da un orden o un desorden distintos,
>
> qué descanso despertar de ese horror en un cuarto limpio y seguro del Holiday Inn, ¿habrá gritado en el sueño?, menos mal que no fue el otro, el de los vietnamitas que salen de la fosa común en las mismas condiciones en que usted los dejó pero agravadas por los años de corrupción, menos mal, qué hora es, se pregunta, extiende la mano que se mueve en el vacío y trata en vano de alcanzar la lámpara, la lámpara no está, se llevaron la mesa de noche, usted se levanta para encender la luz central de su habitación. (Pacheco, 2013: 77-78; espaciado del original)

Finalmente, se puede identificar un cuarto momento, el más directo de todos, entre la alianza del efecto de terror y la presencia de una evocación mítica: el sacrificio. En la *Fiesta brava* la celebración que en un principio parecía una inocente atracción turística para Mr. Keller, termina convirtiéndose en su condena. Redirigido por un extraño, este personaje se adentra, previo al sacrificio, en un mundo subterráneo a través del metro de la ciudad, propio de la modernidad mexicana.

No es gratuito que en el relato se mencione esta idea de ir hacia abajo y que sea en la línea del metro en donde se produzca el encuentro con el universo azteca. Recuérdese que bajo la nueva ciudad de México yace el pasado mítico y que justamente la construcción de las líneas subterráneas de transporte y reestructuración vial de la metrópoli durante años han permitido y propiciado excavaciones arqueológicas en las que se han recuperado un sin número de evidencias como esculturas, templos, pirámides y restos humanos de espacios sagrados como Tenochtitlan, Tlatelolco y Tlacopan. En este sentido, el metro

se constituye en un viaje constante hacia el pasado y, en particular, en la narración de Pacheco, se muestra como una vía de desplazamiento hacia la muerte, a través de la evocación del sacrificio ritual:

> en ese instante irrumpen en la celda del subsuelo los hombres que lo llevan a la Piedra de Ahuizotl, la gran mesa circular acanalada, en una de las pirámides gemelas que forman el Templo Mayor de México-Tenochtitlan, lo aseguran contra la superficie de basalto, le abren el pecho con un cuchillo de obsidiana, le arrancan el corazón, abajo danzan, abajo tocan su música tristísima, y lo levantan para ofrecerlo como alimento sagrado al dios-jaguar, al sol que viajó por las selvas de la noche,
>
> y ahora, mientras su cuerpo, capitán Keller, su cuerpo deshilvanado rueda por la escalinata de la pirámide, con la fuerza de la sangre que acaban de ofrendarle el sol renace en forma de águila sobre México-Tenochtitlan, el sol eterno entre los dos volcanes. (Pacheco, 2013: 78; espaciado del original)

Una última anotación sobre el relato, en relación con el vínculo terror-mito, tiene que ver con la referencia intertextual y metaliteraria que se desarrolla en la segunda historia del relato. Andrés Quintana, quien presenta ante un antiguo amigo el cuento de su autoría en el cual se narra el sacrificio de Mrs. Keller, se ve en la necesidad de justificar su falta de éxito como escritor. La base de su argumentación radica en el hecho de que, desde su perspectiva, la relación mito prehispánico y literatura contemporánea fue ya explotado por otros escritores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar e incluso Rubén Darío. Es evidente que, en esta justificación, la voz narrativa admite una herencia de tradición acrecentada en el continente y como una forma de autocensura, encuentra en los modelos citados una suerte de supremacía que degrada el fruto de su imaginación: la Fiesta brava.

Este artificio metatextual tiene, a nuestro haber, tres propósitos: primero, admite una inevitable repercusión de las lecturas previas a partir de las cuales se acepta un plagio contenidista sin menos cabo de la originalidad de la propuesta; segundo, reconoce una necesidad propia del siglo por recuperar, a través del texto literario, el encuentro con el pasado mítico, sobre todo mexicano; y tercero, reabre la discusión, aún en el plano estético del texto fantástico o gótico, sobre las implicaciones que tiene el mito ante la dominación y la consecuente destrucción del patrimonio mítico por parte del invasor extranjero, con lo cual se cumple a la cabalidad la premisa que sostiene la recurrencia actual del mito en el documento literario no sólo como memoria colectiva, sino como denuncia y replanteamiento identitario.

> —Sí hay problemas. Te falta precisión. No se ve al personaje. Tienes párrafos confusos —el último, por ejemplo— gracias a tu capricho de sustituir por comas los demás signos de puntuación. ¿Vanguardismo a estas alturas? Por favor, Andrés, estamos en 1971, Joyce escribió hace medio siglo. Bueno, si te parece poco, tu anécdota es irreal en el peor sentido. Además eso del "sustrato prehispánico enterrado pero vivo" ya no aguanta, en serio ya no aguanta. Carlos Fuentes agotó el tema. Desde

> luego tú lo ves desde un ángulo distinto, pero de todos modos… El asunto se complica porque empleas la segunda persona, un recurso que hace mucho perdió su novedad y acentúa el parecido con Aura y La muerte de Artemio Cruz. Sigues en 1962, tal parece.
> –Ya todo se ha escrito. Cada cuento sale de otro cuento. Pero, en fin, tus objeciones son irrebatibles excepto en lo de Fuentes. Jamás he leído un libro suyo. No leo literatura mexicana… Por higiene mental –Andrés comprendió tarde que su arrogancia de perdedor sonaba a hueco.
> –Pues te equivocas. Deberías leer a los que escriben junto a ti… Mira, la fiesta brava me recuerda también un cuento de Cortázar
> –¿"La noche boca arriba"?
> –Exacto.
> –Puede ser.
> –Y ya que hablamos de antecedentes, hay un texto de Rubén Darío: "Huitzilopochtli". Es de lo último que escribió. Un relato muy curioso de un gringo en la Revolución Mexicana y de unos ritos prehispánicos. (Pacheco, 2013: 96-97)

Se concluye entonces que el ambicioso texto de Pacheco es, a todas luces, emblemático, pues sobrepasa la condición temática para mostrar un debate sobre la incursión actual del mito en la práctica significante literaria.

En esta línea, el otro cuento que sirve de base para probar la categoría denominada como "gótico mítico prehispánico" es el que lleva por título "Año cero" (2010) de reciente publicación, escrito por Bernardo Esquinca. El relato cuenta el tenso momento que vive la ciudad de México ante la falta de agua. En medio de este estado de caos surge la historia de Jacinto, un hombre que decide encerrarse en el Hostal Catedral cuando el ejército le pide el desalojo para evacuar la zona; sin embargo, logra evadir el patrullaje y se mantiene oculto en la bodega, esperando a los mexicanistas y con ellos el advenimiento de un nuevo orden mundial, comandado por las fuerzas aztecas.

Tal y como lo anuncia el título, el protagonista espera la llegada del año cero que efectivamente se avecina con la tropa de mexicanistas que avanza y que hacen a Jacinto partícipe de una suerte de sacrificio al cabo del cual, el texto es incierto en ello, termina preso en una piedra de souvenir turístico que un güerito compra a las afueras del Museo del Templo Mayor.

El intertexto con el cuento "Chac Mool" de Carlos Fuentes es más que evidente por dos razones principales: una la mención explícita en el texto de la presencia de este tipo de escultura precolombina que se expone en el Museo Nacional de Arte, pero, sobre todo, por el final del texto que tal y como ocurre en el relato de Fuentes, alude al animismo como un recurso privilegiado por los textos fantásticos y de terror.

Al respecto debe considerarse que esta figura posee un doble estado mítico: el conferido por el texto, pero también el estado hipotético que mantiene en debate, al día de hoy, su origen y función. Considerada como deidad para la cultura tolteca, no tiene las mismas connotaciones para los mayas y los mexicas, para quienes más bien era una especie de intermediario entre los seres humanos y la deidad asociada al agua, Tláloc. Esta idea de receptáculo de ofrendas y de terciario entre las fuerzas terrestres y celestes pareciera que engloba el mayor de los sentidos en el texto, cuando, como en el

cuento de Fuentes, se transmuta y toma la posición del cuerpo humano para erguirse como escultura.

Para el historiador Alfredo López Austin y el arqueólogo Leonardo López Luján, la figura del Chac mool es tanto más que una deidad, una pieza funcional dentro del abundante mobiliario ritual que se empleaba en los actos litúrgicos de la cultura para separar a los oficiantes del resto de los congregados en la ceremonia.

> La morfología del chacmool lo convierte en una base sólida, cualidad ideal para la realización de, al menos, tres usos rituales evidentes. Tradicionalmente, el chacmool ha sido interpretado como un tlamanalco o mesa de ofrendas: directamente sobre el ara del personaje o en recipientes, se colocaría un sinnúmero de dones, entre ellos tamales, tortillas, carne de guajolote, tabaco, plantas alucinógenas, flores, papel salpicado con hule, plumas, pulque, balché e incienso. Una segunda función del chacmool sería la de *cuauhxicalli* o recipiente para la sangre y los corazones de los sacrificados, pues algunos ejemplares mexicas tienen un *cuauhxicalli* en lugar de la habitual ara. Otra función sería la de *téchcatlo* piedra de los sacrificios, ya que existe un fragmento de la *Crónica mexicana* en el que aparece la referencia a un chacmool dedicado a este uso. Dicho pasaje relata con detalle el holocausto de 1487, celebrado con motivo de la inauguración del Templo Mayor de Tenochtitlan. (López y López, 2001: 69; cursivas del original)

El cuento de Esquinca, entre tanto, menciona la pieza como un mensajero de la debacle revolucionaria que sin arbitrariedad se asocia con la pérdida de agua y anticipa la presencia del sacrificio:

> Era el último día con agua.
> El éxodo había comenzado un mes atrás. Largas hileras de automóviles se desplazaban hacia los refugios que el gobierno había construido a las afueras de la ciudad. Otros habitantes habían decidido marcharse mucho antes, viajando hacia urbes cercanas donde los aguardaban amigos y parientes. El Centro Histórico estaba prácticamente desierto. Comercios y restaurantes habían cerrado, y las solitarias calles eran patrulladas por jeeps del ejército para evitar la rapiña.
> […] Instalado en la terraza del Hostal Catedral, Jacinto observaba el Zócalo y sus alrededores con expectación. Había pasado toda su vida entre esos edificios antiguos y no pensaba marcharse. Los mexicanistas le habían prometido que solucionarían el problema. Llevaba años viéndolos danzar fervientemente alrededor del Templo Mayor, escuchando el sonido hipnotizante de sus tambores, y les creía. Despertarían al lago dormido bajo la ciudad y éste regresaría a recobrar el lugar que le correspondía. La presencia reciente del Chac Mool en una exposición del Museo Nacional de Arte confirmaba esa certeza. Él también *veía y entendía* las señales...
> […] Ya sólo quedaba esperar a que ocurriera el momento del sacrificio, el derramamiento de sangre sobre las piedras primigenias que instauraría el reinado del mundo antiguo sobre las ruinas herejes del moderno. Le intrigaba la manera en que los mexicanistas burlarían al ejército. Sabía que estaban por ahí, escondidos igual que él en alguno de los edificios

> abandonados. ¿Esperarían a que llegara la noche o se inmolarían ante los soldados a plena luz, reviviendo la matanza ocurrida en la Plaza de las Tres Culturas? Lo único cierto era que él se convertiría en un observador privilegiado. La Historia volvía al Año Cero y él sería su primer cronista. (Esquinca, 2010)

Nuevamente la presencia de la escultura permite establecer la separación de dos planos, el urbano contemporáneo mexicano y el indígena pasado mexica. En esta dualidad cronotópica sucede la inversión tan gustada por la estética fantástica, pero con el cumplimiento de un principio eminentemente gótico. Igual que en el texto de Pacheco, la idea de sacrificio ritual introduce el sentimiento ominoso y este, en consecuencia, no sólo siembra la duda, sino más aún, potencia el efecto de terror. Inevitablemente el aliado de este tipo de juegos es la esfera onírica que, como en los ya citados ejemplos de Emilio Pacheco y sus antecedentes Julio Cortázar y Carlos Fuentes, es la que da cuenta del estado intermedio entre la realidad presente y el pasado mítico:

> Tomó un trago de la botella de mezcal que atesoraba entre sus pertenencias y sacó los binoculares hechizos que compró tiempo atrás durante un partido en el estadio Azteca. Nada se movía a su alrededor. El sol reverberaba en la plancha del Zócalo, emitiendo destellos cegadores, y por un momento sintió que escuchaba el ruido de los muros de tezontle al agrietarse bajo el calor del mediodía. El cansancio lo invadió. Había pasado la noche en vela, como un vigía. Dio otro trago al mezcal, intentando reanimarse, pero minutos después se sumió en un sueño profundo. No había imágenes, sólo un secreto rumor de agua que crecía entre las venas sedientas de la ciudad.
> Despertó bajo un crepúsculo ominoso. Los tambores ya sonaban, pero no vio a los mexicanistas en sus posiciones habituales. El ruido parecía venir de todas partes, llenando cada rincón del centro. Y entonces entendió la estrategia: no se expondrían, estaban haciendo la invocación desde sus escondites. Pero, ¿y el sacrificio?, ¿la sangre que los dioses reclamaban para implantar el nuevo orden? De pronto, el sonido se unificó en un mismo sitio y después se fue moviendo por las calles como una gran serpiente. Y aumentó hasta taladrarle los oídos, como si los mexicanistas se hubieran introducido en el edificio del Hostal. Escrutó el Zócalo con desesperación, en busca de los soldados; seguramente ellos también escuchaban y vendrían tras sus pasos... (Esquinca, 2010)

Una segunda presencia escultórica del panteón prehispánico resuelve el texto al final y evidencia una mudanza en los planes revolucionarios de Jacinto. Los mexicanistas, como se le denomina a las fuerzas míticas que desde la perspectiva del protagonista vienen a establecer una nueva hegemonía, vienen sí, pero es en él en donde se produce el cambio, al ser transformado en la diosa Coyolxauhqui.

Según el mito más extendido, un día la diosa madre Coatlicue, mientras barría en lo alto del cerro Coatepec, quedó embarazada de una hermosa pluma que bajó del cielo. Sus otros cuatrocientos hijos, instigados por los celos de su hermana Coyolxauhqui, deciden cortar la cabeza de su madre ante lo cual nace el dios sol Huitzilopochtli, quien venga a su madre y decapita a su hermana, de

cuya cabeza nace la luna y de cuyo cuerpo se genera la tradición de hacer rodar los miembros de las víctimas desde lo alto del altar, después del sacrificio.

Así Coyolxauhqui se torna una deidad lunar, cuya iconografía no es menos bélica que la de su madre. Igual que el monolito de su progenitora, en 1978, durante las excavaciones para el cableado de la ciudad de México, se halla, a los pies de las escaleras del Templo Mayor, una gran piedra de unos 3,20 metros de diámetro, en forma de escudo. La emblemática piedra representa a la diosa desmembrada, adornada con plumas de águila, con cráneos atados a su cintura y con campanas en sus mejillas, atributos todos claramente asociados al correlativo guerrero que propone el texto de Esquinca:

> El estruendo comenzó a subir por las escaleras, era el latido de un enorme corazón arrancado del cuerpo. Jacinto aulló al verlos aparecer en la terraza. Llevaban máscaras rituales y penachos multicolores. No podía reconocerlos, pero algo le dijo que eran los de siempre, los que nunca se habían ido, los que habían esperado incontables soles y lunas. Pensó en señalarles que se equivocaban, que él estaba de su lado, pero no supo en qué idioma hablarles. Temeroso, dio un paso atrás, tropezó con el barandal y cayó al vacío. El cuerpo se le descoyuntó con el impacto. Extrañamente lúcido, Jacinto pensó que su imagen debía ser ahora muy parecida a la de los dioses del panteón prehispánico. *Eres Coyolxauhqui*, le dijo una voz hecha de humo. Segundos después, percibió un clamor que ascendía desde las entrañas de la tierra, el lenguaje de una fuerza que se abría paso arrastrando cráneos y puñales de obsidiana. Las alcantarillas se botaron y los primeros chorros alcanzaron la superficie con un rugido de bestia herida. Antes de que las aguas lo cubrieran observó que su color era el de la sangre. (Esquinca, 2010; cursivas del original)

Se pasa entonces de un mito asociado con el elemento de agua a uno de carácter cosmogónico, referente al mundo celeste, pero no con un sentido idílico ni explicativo, sino con una propuesta ligada a la modernidad del relato al establecer una sujeción entre el mundo mítico y el mundo extraño y temible. El final del relato, no obstante, vuelve sobre la actualidad y sitúa el cambio morfológico del protagonista, lejos de una significación sagrada, como podría pensarse, sino como parte de la dinámica comercial de nuestra era.

> -*How much for this one*?
> -Treinta pesos, güerito.
> -*It´s beautiful... and scary*.
> Era un día soleado y fresco, y numerosas personas se congregaban a las afueras del Museo del Templo Mayor, tras su reapertura. El turista tomó la figurilla en forma de moneda y satisfecho la colocó dentro de la bolsa de su camisa. Jacinto se aterró al sentir que se lo llevaban. Quiso gritar, pero su gesto congelado en piedra se lo impidió. (Esquinca, 2010; cursivas del original)

Este trance abrupto del espacio mítico al espacio de la modernidad continúa, sin embargo, proyectando una doble dinámica asociada con el sentimiento de terror: la que experimenta el comprador de la piedra en la que se ha

transformado Jacinto, y la que Jacinto mismo experimenta al saberse tomado por el turista, en una materialidad petrificada.

La descorporalidad a la que invita la presencia del mito es justo el gesto que nos permite inclinar la lectura hacia la nómina de lo "gótico mítico prehispánico", pues asocia el reconocimiento de la presencia mítica con una connotación terrorífica que nace inevitablemente de la ajenidad, la cual derivará en una concepción de automonstruosidad mítica.

Conclusiones

A modo de apretada síntesis, anoto que este brevísimo recorrido por los cuentos contemporáneos del siglo pasado y el presente dan cuenta de una necesidad que existe en el campo literario por reestablecer la significación del mito, tratando de dotarlo de una característica estética y artística propia de la literatura, a partir de la cual se intenta una superación del correlativo realista que permeó buena parte de la literatura vinculada con el mito.

Esta superación se logra desde nuestro haber incorporando en las modalidades como la literatura fantástica, gótica o de terror, el mito como parte de la materia organizativa y reconociendo en él una función más allá de la pragmática identitaria o del apego al recuerdo de una memoria colectiva. El mito en estos textos es fuente de terror que impera sea por desconocimiento de lo que implica para sus protagonistas, sea como una fuerza de poderes que resultan antagónicos para los tiempos modernos. Existe, por lo tanto, una relación intrínseca entre el mito y el sentimiento o el efecto de terror. Nos da miedo el mito, nos da miedo su encuentro con el mundo moderno y nos dan miedo las múltiples faces a las que invita su interpretación, tal y como lo muestran los relatos escogidos en los que siempre se suscita un desafortunado encuentro con el mundo mítico, sobre el cual se ha erguido una base simbólica que más bien pareciera que se desconstruye en la literatura moderna.

Existen también caracteres comunes para esta desacralización del mito desde el texto de terror: la des-exotización del pasado mítico, a través de la representación de un mundo indígena fraguado por las mismas preocupaciones del tiempo presente; la asociación clásica de la literatura gótica entre muerte y miedo, esto a través de la mención explícita de los actos de sacrificio, que suelen ser los actos mayormente potenciadores de esta presencia ominosa desde lo mítico; el vínculo con extratextos pictóricos, escultóricos, crónicas y textos históricos que fungen como referentes y registros del pasado que el propio texto literario reinterpreta, cuestiona o parodia. Menciono por caso el hecho de que en los tres cuentos seleccionados también aparece la relación con tres diosas del panteón azteca: Cihuacoatl, Coatlicue y Coyolxauhqui, cuya presencia, a través de la escultura siempre genera el sentimiento de terror.

De esta manera puede afirmarse que, una vez superado el momento de fervor contestario, surgen también en la región latinoamericana una serie de invenciones que determinan la necesidad de incorporar el componente amerindio en la escritura del siglo XX. Este, sin lugar a dudas, fue el siglo del resurgimiento mítico, no solo en la literatura latinoamericana. La disciplina antropológica, psicoanalítica y de las artes, en general, encontró un nicho de

inminentes interpretaciones en la mitología que por diversas razones, y con justa razón, hubo de ampliarse y desplegarse desde la clásica antigüedad grecolatina a la versión amerindia. Particularmente estos relatos que se han analizado, son también una revisión histórica y una reinvención de los procesos de lectura y escritura de las fuentes oficiales. Así, por ejemplo, el mito prehispánico permite en ellos un ejercicio fuera de la crónica, el género por excelencia del periodo colonial.

A la pregunta inicial sobre ¿por qué el mito amerindio tiene un fuerte asidero en la literatura de terror contemporánea? Respondo que —de acuerdo con la lectura que se ha seguido de los textos escogidos— el mito amerindio se yergue como componente de una nueva textura latinoamericana. El mito prehispánico es por antonomasia la representación de la otredad, misma posición que ostenta el principio estético de la literatura de terror. Así la analogía entre el monstruo y el mito es una marca de esta modalidad. Los fantasmas, vampiros, demonios y el resto del bestiario creados por el gótico, desde su clásica manifestación europea, son ahora sustituidos por las deidades aztecas, los mexicanistas revolucionarios y por los atormentados prehispánicos y legendarios como la Llorona.

Así el mito prehispánico, constituido por un sin número de variantes, responde a una necesidad estética que deriva en un nuevo motivo de terror para el texto de urgencia posmoderna, sin que ello deba interpretarse, como sucedió con la tendencia indigenista, como una suerte de pago a la deuda indígena. Me resisto a creer que esta sea solo su razón de ser.

Asimismo, la incursión del mito prehispánico en el texto de terror tiene otra justificación y es el hecho de que, como el terror, el mito sigue siendo un misterio para nosotros. Señalaba más arriba que el mito conlleva una serie de efectos en su receptor, desde el adoctrinamiento para las sociedades primigenias, hasta el principio epistemológico para las sociedades del conocimiento actual, no obstante, además de poseer esta base eminente explicativa del mundo que nos rodea, el mito es terror. Desde la disciplina que quiera justificarse, sea antropológica, psicológica, histórica y aun literaria, el mito no es un reduccionismo identitario, es la proyección de un imaginario que, pese a su revelación, sigue atemorizándonos e invitándonos al descubrimiento de nuevos sentidos.

Bibliografía

BRAVO, Cristina (2013), *La narrativa del miedo. Terror y horror en el cuento de Puerto Rico*. Madrid, Editorial Verbum.

CALVO, Karen (en prensa), "Demonios latinos: el mito prehispánico indígena como motivador gótico en el relato contemporáneo mexicano", en *Revista Brumal.*

CORTÁZAR, Julio (2002), "La noche boca arriba", en Cortázar, Julio, *Final del fuego*. Madrid, Alfaguara.

CHOCANO, Magdalena; William Rowe y Helena Usandizaga (2010), *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.

CORNEJO, Antonio (1984), "Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza", en *Revista iberoamericana*, vol. L, nº 127, pp. 549-557.

CORNEJO, Antonio (1978), "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Año 4, nº. 7/8, pp. 7-21.

DELHALLE, Jean-Claude y Albert Luykx (1992), "Coatlicue o la degollación de la madre", *Indiana*, vol. 12, pp. 15- 20.

DIOP, Papa Mamour (2007), "Recorrido de la literatura indigenista del siglo XX en Latinoamérica: análisis de una muestra de novelas", *Ogigia*. *Revista electrónica de estudios hispánicos*, nº 1, pp. 31-40.

DURAND, Gibert (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción al arquetipo general*. Madrid, Taurus ediciones.

ESQUINCA, Bernardo (2010), "Año cero", *Círculo de Poesía, Revista Electrónica de Literatura*, consultado en:<http://circulodepoesia.com/2010/11/un-cuento-de-bernardo-esquinca/> (12/09/2017).

GUTIÉRREZ, Fátima (2012), "La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos", *Thélème*, vol. 27, pp. 175-189.

HERRERO, Juan (2006), "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias", *Çédille*, nº. 2, pp. 58-76.

KLEIN, Cecilia (2008), "A New Interpretation of the Aztec Statue Called Coatlicue, 'Snakes-Her-Skirt'", *Ethnohistory*, vol. 55, nº 2, pp. 229-250.

KORSBAEK, Leif y Miguel Á. Sámano-Rentería (2007), "El indigenismo en México: antecedentes y actualidad", *Ra Ximhai*, vol. 3, nº. 1, pp. 195-224.

LÓPEZ, Alfredo (2001), "Fray Bernardino de Sahagún frente a los mitos indígenas", *Ciencias*, vol. 60-61, pp. 6-14.

LÓPEZ, Leonardo (2011), "Culturas del Centro de México en el Posclásico Tardío", en Mónica Villar (Ed), *Catálogo esencial. Museo Nacional de Antropología. 100 obras*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 165-188.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo; López Luján, Leonardo (2001), "Religión mesoamericana los mexicas y el Chacmool", *Arqueología Mexicana*, vol. 9, nº. 49, pp. 68-73.

LÓPEZ, Miriam (2010), "El género Gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?", en *Biblioteca Virtual Cervantes*. Consultado en: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p370/07031618769625384197857/p0000001.htm#I_0_> (12/09/2017).

LÓPEZ, Miriam (2000), *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso (2003), "La metaficción como recurso fantástico en 'La fiesta brava' de José Emilio Pacheco", *Signos literarios y lingüísticos*, vol.1, pp. 227-237.

MATOS-MOCTEZUMA, Eduardo y Leonardo López (2012), *Escultura Monumental Mexica*. México, Fondo de Cultura Latinoamericana.

MELÉNDEZ, Gabriel (1988) "Lo fantástico en los cuentos de José Emilio Pacheco", *Confluencia*, vol. 4, nº. 1, pp. 97-107.

MORALES, Ana María (2008), "Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico", *Hipertexto*, nº 7, pp. 68-76.

ORDIZ VÁZQUEZ, Javier e Inés Ordiz Alonso-Collada (2012), "Ecos del gótico en México: Carlos Fuentes y otros narradores contemporáneos", *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, vol. 18, pp. 315-332.

ORDIZ, Inés (2014), "Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica", *Badebec*, vol. 3, nº. 6, pp. 138-168.

ROAS, David (2001), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros.

SAHAGUN, Bernardino (1829), *Historia general de las cosas de Nueva España*. México, Imprenta del ciudadano Alejandro Valdés.

VALDIVIESO, Jaime (1990), "Significación del mito en la literatura latinoamericana", *Estudios públicos*. nº 39, pp. 275-281.

WICKE, Charles (1984), "Escultura imperialista mexica: el monumento del Acuecuexcatl de Ahuítzotl" *Estudios de cultura Náhuatl*, nº 17, pp. 51-61.

Tiempo mexicano: Miguel Ángel Tenorio y la teatralización del imaginario mítico contemporáneo

Mexican Time: Miguel Ángel Tenorio and the Theatralization of the Contemporary Mythical Imaginary

Angela Di Matteo
Università degli Studi Roma Tre (Italia)
di.matteo.an@gmail.com

Resumen: a lo largo de toda su producción dramatúrgica, Miguel Ángel Tenorio ha ido cuestionando las figuras clásicas del imaginario mexicano para investigar una distinta representación del perfil histórico nacional. Con *Travesía guadalupana* (1996), que coloca en la actualidad contemporánea a los más poderosos personajes del pasado mitológico (Tonantzin, Coatlicue, Huitzilopochtli, Coyolxauhqui, Tezcatlipoca y Tlazoltéotl) y de época colonial (Cortés y la Virgen de Guadalupe), Tenorio dibuja un viaje en las imágenes del estatuto ontológico de la memoria mítica y acompaña al espectador al espacio sincrético de una superficie cronológica abierta, donde los distintos niveles temporales coinciden en un único *super*tiempo.
Palabras clave: travesía guadalupana, tiempo mexicano, teatro mexicano, mitos prehispánicos, sincretismo

Abstract: Including in his theatrical grammar the Rodolfo Usigli's nationalist perspective, Miguel Ángel Tenorio has been questioning throughout his whole production the traditional figures of the Mexican past in order to find a new representation of the historical profile of his nation. With *Travesía guadalupana* (1996), which places in the contemporary world the most powerful characters of the ancient mythology (Tonantzin, Coatlicue, Huitzilopochtli, Coyolxauhqui, Tezcatlipoca, Tlazoltéotl), Tenorio marks a journey through the images of the ontological statute of the mythical memory that leads the spectator toward the circular space of an open chronological surface, where different levels of time join into a unique *super*time.
Keywords: Travesía Guadalupana, Mexican Time, Mexican Theatre, Pre-Hispanic Myths, Syncretism

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 215-232
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.612

Recibido: 25/01/2019
Aprobado: 09/04/2019

Creo que ahora se vive, más que nunca antes,
con la sensación de que en México hay varios tiempos y países
(Olguín, 2004: 226).

Mexico City today is a palimpsest of histories and temporalities
(Taylor, 2007: 84).

Miguel Ángel Tenorio y el teatro mexicano

Nacido en la Ciudad de México en 1954, el dramaturgo Miguel Ángel Tenorio pertenece a la generación de la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana. Junto con los que bajo la guía de Emilio Carballido serían, a partir de 1978, los protagonistas de la escena nacional, Tenorio toma parte, más por una coincidencia temporal que por compartir un proyecto común, en un grupo profundamente plural y heterogéneo. Sin embargo, a pesar de que la Nueva Dramaturgia nunca llegó a asumir la forma de un auténtico movimiento, los escritores a ella vinculados promueven el mismo sentimiento de ruptura con los autores del pasado. Si por un lado reconocen el legado de la tradición anterior como esencial para la evolución del teatro mexicana, por el otro los nuevos dramaturgos sienten la necesidad de adoptar "una actitud exploratoria absolutamente libre e independiente" (Leñero, 1996: 10), que los lleve a la creación de formas artísticas disociadas de cualquier definición de género. Por no adherir completamente a la orientación reformista de sus colegas, Miguel Ángel Tenorio se encuentra dejado al margen del nuevo panorama teatral: escritor que en su amplia producción supo mirar más allá de las tendencias políticas y literarias de su época, al final quedó excluido del circuito oficial de la crítica académica. "Ése ha sido el drama personal de Miguel Ángel Tenorio", escribe Vicente Leñero, "no conseguir que sus obras tengan acceso al mundo del teatro reconocido como importante. Lo cual no es, al fin de cuentas, un problema de él sino de nuestro cerrado y enrarecido ambiente escénico" (Leñero, 1996: 29).

Es muy probable que las polémicas nacidas en correspondencia del estreno de *Cambio de valencia*, pieza que en 1975 teatraliza la traición de la izquierda moderna contra los valores del Manifiesto comunista, y de *El hombre del sureste* (1990), que desmitifica la figura de Lázaro Cárdenas, representen las verdaderas razones del aislamiento al cual el autor se encontrará definitivamente condenado a partir de 1993, año de *Travesía guadalupana*, texto que plantea una inédita perspectiva a propósito del mayor símbolo de la identidad colectiva. Incorporada la mirada anti-histórica[1] de Rodolfo Usigli a su gramática teatral, Tenorio se coloca en la misma trayectoria del maestro que revisa las verdades oficiales a través de la reformulación de las figuras clásicas del imaginario. Según asevera Fernando de Ita, autores como Miguel Ángel Tenorio

[1] Término acuñado por Rodolfo Usigli en *Corona de luz*, obra que reformula con ironía la tradición del relato guadalupano y que el mismo autor define su "primera comedia antihistórica" (Usigli, 1965: 12).

"precisamente por ser la tercera generación del canon usigliano, [...] fueron ignorados no por la mala factura de sus obras sino por el estigma que pesaba sobre sus paradigmas" (Ita, 2004: 20-21). Y efectivamente, a diferencia de los discípulos directos, para Tenorio el legado de Usigli resulta imprescindible: así como en su momento el fundador del teatro nacional moderno se había rebelado al universalismo de los Contemporáneos, del mismo modo Tenorio no coincide con las modas de los '70 y '80. "La Nueva Dramaturgia Mexicana [...] sostenía a capa y espada la necesidad de un realismo social. Como Siqueiros y la escuela del muralismo mexicano, en los años 30 del siglo XX, su discurso era 'no hay más ruta que la nuestra'" (Chabaud, 2004: 206). Por consiguiente, Tenorio se aleja del grupo de Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda y Jesús González Dávila para dedicarse a la representación de la identidad histórica del mexicano y de su psicología cultural. A pesar de la discriminación de ciertos colegas, que de todas formas no le impide pisar los tablados de la capital, se ha hecho promotor de una pedagogía teatral que busca una representación crítica del perfil nacional con "el propósito de arrojar luz sobre nuestra historia, sobre nuestra vida social y contribuir a la formación de un mejor país" (Di Matteo, 2016: s/p). *Travesía guadalupana*, que fija la ruptura decisiva con la Nueva Dramaturgia Mexicana, encaja perfectamente en esta reelaboración de la tradición, llevando a la luz interrogantes y problemáticas. Si para Tenorio "el teatro ha sido una plataforma de cuestionamientos a la 'verdad oficial'" (Di Matteo, 2016: s/p), *Travesía guadalupana* investiga lo que se esconde más allá de las máscaras de lo establecido, siempre ubicando al Hombre —y no sólo a la Historia— en el centro de su escenario:

> la parte humana de las acciones, las tribulaciones, las dudas de los personajes, eso me interesa. Me interesa que nos acerquemos a nuestros personajes históricos viéndolos como similares a nosotros, no en un pedestal, sino en su dimensión humana. (Di Matteo, 2016: s/p)

***Travesía guadalupana*: un gran mosaico nacional**

Escrita en 1993 y representada por primera vez en 1994 en la Sala Xavier Villaurrutia del Centro Cultural del Bosque, y luego en 1995 en el Centro Cultural Helénico de la Ciudad de México, *Travesía guadalupana* se publica en 1996 en la antología que Vicente Leñero dedica a la *Nueva Dramaturgia Mexicana*. "Cuando Vicente Leñero mi pidió una obra para publicarla en el libro *La Nueva Dramaturgia Mexicana*", cuenta Tenorio en una entrevista,

> él en realidad me estaba pidiendo *En Español se dice Abismo* que es tal vez mi obra más representada, porque por lo menos una vez cada año algún grupo la representa. Sin embargo, yo le dije: 'No, Vicente, esa obra todo mundo la conoce, mejor publica ésta que veo difícil que alguien más la quiera publicar'. Y él aceptó. (Di Matteo, 2016: s/p)

Las suposiciones del autor a propósito de la difícil difusión de su trabajo son exactas. A causa de la violencia de los atentados ocurridos una década antes en

ocasión de las representaciones de *Cúcara y Mácara* de Óscar Liera,[2] ninguno entre los directores teatrales de México se atreve a ocuparse de un texto que de algún modo revisa el caso guadalupano. En realidad, el riesgo de que vuelvan a ocurrir los hechos de 1981 es totalmente infundado ya que, si Liera había ridiculizado la devoción con una farsa grotesca y licenciosa, la pieza de Tenorio representa una variación crítica pero que nunca afecta a la respetabilidad del culto religioso. De todas formas, no sólo la *Travesía* será de pronto dejada afuera de las escenas, sino que además no existen, hasta la fecha, publicaciones académicas que se hayan ocupado de ella. Este análisis, entonces, quiere abrir camino en esta dirección y rescatar del olvido una obra absolutamente necesaria para una nueva lectura de la realidad mexicana. Dejando para otra ocasión el examen crítico de la imagen teatral de la Guadalupana y de la manipulación del *medium* icónico en el espacio sagrado[3], lo que aquí se viene presentando es una reflexión a propósito de la cuestión del tiempo mítico y de sus incidencias simbólicas en la percepción del tiempo presente. La obra de Miguel Ángel Tenorio, trasladando a nuestros días a los más poderosos personajes del pasado mitológico mexica, presenta una propuesta inédita del valor que asume el patrimonio arquetípico mexicano en la perspectiva del carácter identitario de hoy. A la manera de la anti-historicidad de *Corona de luz*[4] de Rodoldo Usigli, según la cual la historia oficial se dobla a las necesidades estéticas del autor, *Travesía guadalupana* nos presenta la realidad actual como una realidad *nepantla*,[5] que ocupa el espacio de conjunción entre el pasado indígena y el presente post-revolucionario, un espacio donde pueden cohabitar tranquilamente la Coatlicue y la lotería nacional.

El relato se compone de un acto único muy complejo, en que cada elemento contribuye a la construcción de "un mosaico de lo que conforma el imaginario colectivo del mexicano" (Di Matteo, 2016: s/p). El telón se abre y aparecen tres grupos desordenados de fieles que alaban la imagen de la Virgen de Guadalupe: cuando finalmente cae el silencio, una luz envuelve el lienzo y el cuerpo de la Virgen empieza a tomar vida. Guadalupe, cansada por las tantas peticiones de ayuda, decide salir del marco y bajar al mundo de los hombres para ayudarlos en primera persona. Ya desde la primera escena, se advierte la profunda mezcla cultural de la pieza: en el momento en que el lienzo deja de ser una pintura y se vuelve una de las "formas habitadas" (Gruzinski, 1994: 65) de la ritualidad mexica, la *activación* del ayate lleva a la encarnación de la Virgen que pierde su carácter icónico y asume la materialidad del *ixiptla*.[6]

---

[2] En ocasión de las representaciones entre 1980 y 1981 de *Cúcara y Mácara*, Óscar Liera recibe por cierta parte del público y de la comunidad eclesiástica un violento rechazo. El 28 de julio de 1981, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario de la UNAM, las protestas y las amenazas se convierten en agresión y el director y los actores, golpeados y heridos, son hospitalizados.

[3] Para más información, véase Di Matteo, 2019.

[4] La trilogía de las *Coronas* representa una reformulación literaria y anacrónica de tres de los mayores momentos de la historia nacional mexicana: el imperio de Maximiliano de Habsburgo en *Corona de sombra* (1943), la caída de Tenochtitlan en *Corona de fuego* (1960) y el nacimiento del culto guadalupano en *Corona de luz* (1963).

[5] Nahuatl: "en el medio".

[6] La palabra *ixiptla* "ha sido traducida como 'imagen', 'delegado', 'remplazo', 'sustituto', 'personaje' o 'representante'. […] Indudablemente ixiptla tiene como su componente más

Paramentos sagrados que durante las ceremonias indígenas envolvían al protagonista, que no simplemente representaba la divinidad sino que se transformaba en ella, el *ixiptla*

> era el receptáculo de un poder, la presencia reconocible, epifánica, la actualización de una fuerza imbuida en un objeto, un "ser-ahí" sin que el pensamiento indígena se apresurara a distinguir la esencia divina y el apoyo material. No era una apariencia o una ilusión visual que remitiera a otra parte, a un "más allá". En ese sentido, el ixiptla se situaba en las antípodas de la imagen: subrayaba la inmanencia de las fuerzas que nos rodean [...]. (Gruzinski, 1994: 61)

En la fusión entre signo y significado, se manifiesta la estructura del mestizaje religioso contemporáneo donde la Virgen María, desvistiéndose de la perspectiva iconológica cristiana —que sólo concibe las imágenes como umbrales para la contemplación del espíritu— se hace presente físicamente justo dentro del icono que se vuelve, a su vez, cuerpo y morada de la divinidad. Tras esa sorpresa inicial de asistir a la encarnación de la tilma, el espectador comprende que lo que está mirando no es una revisión del relato del *Nican mopohua* —la primera narración escrita de las apariciones[7]— sino una nueva representación de sus múltiples raíces culturales. De hecho, en la escena, mientras Guadalupe desciende los escalones del altar, aparece también la diosa Coatlicue:

> MUJER INDÍGENA: ¿Adónde vas, Tonantzin?
> GUADALUPE: ¿Quién eres tú que me llamas por mi antiguo nombre?
> MUJER INDÍGENA: ¿Tanto tiempo ha pasado que ya no me reconoces?
> GUADALUPE: ¡Coatlicue! (Tenorio, 1996: 364).

Coatlicue, ofendida por la traición de la diosa del Tepeyac, le ordena que se vaya de la Tierra y que regrese a su pintura ya que, abandonando su antiguo nombre, se había convertido en un icono cristiano.

> GUADALUPE: [...] Si yo hubiera seguido siendo Tonantzin, los conquistadores hubieran seguido con su sed de sangre. Por eso quise ser Guadalupe. Mismo nombre que el de una virgen que se apareció en tierras del conquistador, muchos siglos antes de que viniera para acá. Por eso el conquistador también se postró ante mí. Por eso pudo detenerse el río de sangre que amenazaba con volverse interminable. (Tenorio, 1996: 365)

Guadalupe quiere quedarse, pero Coatlicue la amenaza de muerte. Aparece, entonces, un caballero-águila que, tras dejar caer una pluma en el vientre de Coatlicue, corre a esconderse debajo de su falda. Mientras los dos viven un momento de éxtasis, un grito rabioso se levanta desde la multitud: es la voz

importante la partícula xip, y el concepto corresponde a la idea de 'piel', 'cobertura', 'cáscara'" (López Austin, 1989: 119).

[7] Se conoce con el título de *Nican Mopohua* el poema en náhuatl compuesto por el noble indígena Antonio Valeriano en 1556, que representa la primera narración escrita sobre las apariciones de 1531 de la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac.

humillada de Coyolxauhqui que va a ser asesinada por mano de su hermano Huitzilopochtli, recién salido del vientre de Coatlicue. El dios de la guerra se une con su madre en la lucha contra Guadalupe y arma su plan de vuelta a Aztlán a donde quiere llevar a todos los hombres. De pronto, a causa de la ruptura del equilibrio que había entre las distintas fuerzas de los dioses, ruptura originada por la venida de Guadalupe, se manifiesta la energía reprimida de Tezcatlipoca.

> TEZCATLIPOCA: [...] Por más imágenes que tengan de la misericordiosa Tonantzin, yo estoy aquí para hacer que los hermanos traicionen y engañen a sus hermanos, para que los roben, para que comercien con su dolor, para que el rico se desquite con el pobre y el pobre con el más pobre. La discordia de su alma es la fuerza que me da vida y me hace renacer. La negligencia, la venganza, el abuso de poder, de ésos me alimento. Y para asegurarme de que mis deseos van a ser cumplidos, me cogí a la Coatlicue y le hice que le naciera otra vez la Coyolxauhqui. (Tenorio, 1996: 377)

Tezcatlipoca, el terrorífico dios de los destinos, cierra la primera escena con la resurrección de Coyolxauhqui —su nuevo "brazo ejecutor" (Tenorio, 1996: 377)— y con el anuncio de una masacre que destruirá toda la tierra. La escena siguiente se abre con las súplicas de Juan Diego que ha visto la matanza de Tezcatlipoca y que ruega a Guadalupe que regrese a su imagen. Sin embargo, el vidente no consigue desalentar a la Virgen, decidida a traer paz y justicia al mundo entero. Tras las oraciones del macehual, aparece una mujer elegante:

> MUJER ELEGANTE: Mi nombre es Remedios y estoy aquí desde que Cortés y sus tropas huyeron del asedio de los nativos de estas tierras. El día de la Noche Triste, ellos me invocaron con todas sus fuerzas y yo vine en su auxilio. Yo no pido el mal para nadie. Sólo protejo, pido la misericordia para el conquistador que está en peligro. Y mi deber ahora es proteger a los soldados. Por eso encegueci a los tuyos con mi resplandor.
> GUADALUPE: Pero al actuar así estás permitiendo que los enemigos de mi pueblo sigan ahí para humillarlos y eso me parece muy injusto.
> MUJER ELEGANTE: Ellos también son hijos de Dios.
> GUADALUPE: Sí, pero no es posible medir igual a todos.
> MUJER ELEGANTE: Esos a los que tú me acusas de defender, ésos también hacen sus acciones en tu nombre, te tienen en todos sus altares, te traen en su cartera, también les perteneces [...]. (Tenorio, 1996: 385)

Las palabras de su antagonista no la asustan y Guadalupe sigue con su misión de paz hasta que la voz de Dios truena desde la penumbra y la regaña por haber abandonado el lugar que le pertenece y entonces anuncia la crucifixión de Cristo como reparación a los pecados de la humanidad. Negándose otra vez a la Voluntad del Padre, Guadalupe, que quiere "crear una humanidad distinta. Una humanidad tal vez más humana" (Tenorio, 1996: 387), corre a rescatar al hijo, que así pierde su ocasión de convertirse en el héroe muerto en nombre de la justicia.

> CRISTO: [...] Sólo a través del sacrificio los hombres le encuentran sentido a su vida. Tú, que has venido al mundo a entender a los hombres, a comprenderlos, piensa en esto. Y por favor, la siguiente vez que te encuentres con un hombre que está a punto de ser sacrificado, no interrumpas el rito. Acompáñalo si quieres, para que no se sienta tan solo en esos momentos cuando todos lo traicionan y así tiene que ser. Acompáñalo, pero no interrumpas el rito. Hasta luego, madre. (Tenorio, 1996: 390)

Guadalupe, profundamente decepcionada por todo el mal causado sin querer a hombres y dioses, se queda sola hasta que se le manifiesta Tlazoltéotl, "la diosa de las inmundicias" que "recibe las desdichas y las intercambia por vida y paz" (Tenorio, 1996: 394), que le ofrece un ritual de purificación. Mientras la Virgen se baña en el pocito, llegan al santuario dos hombres del pueblo.

> HOMBRE I: Puta, ha de ser el milagro que andaba yo buscando, porque mira, está buenísima y al mismo tiempo se ve pura y casta como una virgen.
> HOMBRE II: Sí, cabrón, tiene su aire divino.
> HOMBRE I: Parece un ángel.
> HOMBRE II: Y creo que no hay nadie alrededor, cabrón. Así que...
> HOMBRE I: Pues yo me la chingo. (Tenorio, 1996: 399)

Sin embargo, a la vista de la belleza del cuerpo desnudo de Guadalupe, los dos no llegan a realizar sus deseos sexuales y caen al suelo. La Virgen, trastornada por la muerte también de esos hombres, pide otra vez ayuda a Tlazoltéotl, diosa "de las transformaciones de lo putrefacto en lo puro, pero también de lo gozoso en lo espantoso" (Tenorio, 1996: 403), que le aconseja que se transforme en María Magdalena, único remedio para que pueda sentir de verdad la inquietud de la condición humana. Justo en el momento de la transformación, un grupo de prostitutas y clientes ocupa la escena y de repente llega también la policía. Todos huyen mientras dos jefes capturan y violan a Guadalupe.

> JEFE I: [...] Si alguien te pregunta quién fue, puedes decirles que fueron Tezcatlipoca [...] y su compadre Cortés. (Tenorio, 1996: 407)

El encuentro y el choque entre los distintos personajes construyen la imagen paradigmática de una condensación cronológica que permite al pasado mítico precortesiano y al pasado colonial evangelizado entretejer en el presente mestizo un diálogo que lleva en sí la naturaleza sincrética de la sociedad contemporánea. En palabras de Diana Taylor, el "continuum between past and present, between Other and self, between warring opposites […] entails a doubling, a double-codedness, both pre- and post-, both indigenous and Spanish, bilingual, bicultural" (Taylor, 2007: 100). Esta "plasticidad cultural" (Rama, 2008: 45) corresponde a aquella idea de transculturación que Fernando Ortiz había planteado en 1940 en su *Contrapunteo* y que Malinowski resume, en su prólogo a la obra del antropólogo cubano, como

> un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres (Malinowski, 1978: 5)

sino una estratificación cruzada de creencias, hábitos e imágenes sagradas, así como se ve en la última escena de la pieza. Guadalupe está a punto de regresar a su altar cuando terremotos e inundaciones, inflación y enfermedades arrollan el mundo de los hombres. Aparece de nuevo Coatlicue que retira su declaración de guerra apenas antes de morir por mano de su hija, traicionada por tercera vez. Por la ferocidad de la violencia de Tezcatlipoca y Cortés, Guadalupe, exhausta en los huesos y en el alma, empieza a sangrar. Ordena que Coyolxauhqui sea encarcelada por Huitzilopochtli y que el cuerpo de su madre sea puesto en el centro de la tierra. Embarazada, ahora Guadalupe está a punto de dar a la luz una hija:

> LA MUJER QUE ACABA DE NACER: Ha nacido el hijo que esperabas, Guadalupe. Pero no he sido hijo, sino hija. Pero aún siendo hija yo, o tal vez mejor por serlo, te puedo decir, madre Guadalupe, que he nacido para que se haga la justicia. Ya no más resignación, ya es el tiempo de la justicia. (Tenorio, 1996: 417-418)

Finalmente llega la gente del pueblo en procesión: Coatlicue vuelve a la vida por un instante y junto a Dios y Guadalupe lanza un último grito "¡Ay, mis hijos!" (Tenorio, 1996: 419).

Tiempo mexicano: la teatralización del imaginario

La animación escénica del mundo mítico dibuja la parábola transtemporal del imaginario presente de un territorio donde, escribe Octavio Paz, "conviven no sólo distintas razas y lenguas, sino varios niveles históricos" (Paz, 2008: 146) que al final coinciden en un único *super*tiempo. Coatlicue, "la que tiene falda de serpientes", aparece entre la muchedumbre llevando una escoba, reproduciendo uno de los mitos más importantes de la cosmogonía azteca: el milagroso nacimiento de Huitzilopochtli. "La dicha Coatlicue", escribe Sahagún,

> hazía penitencia barriendo cada día en la sierra de Coatépec; y un día acontecióle que andando barriendo descendióle una pelotilla de pluma, como ovillo de hilado, y tomóla y púsola en el seno junto a la barriga debaxo de las naguas; y después de haver barrido quiso tomar y no la halló, de que dizen se empreñó. (Sahagún, [1575-1585] libro III, cap. I - 2009, I: 230)

Representada por la iconografía indígena como una divinidad terrorífica e imponente, patrona de la vida y de la muerte, en un principio Coatlicue se declara enemiga de Guadalupe, pero cuando, finalmente, la reconoce come parte de la Gran Historia, estipula con ella una tregua que las llevará a fundirse, simbólicamente, en la imagen de una única madre. De hecho, Guadalupe, que en la tradición cristiana representa la nueva madre de los mexicanos, en el

escenario de Tenorio se reconocerá ella misma como hija de Coatlicue: "GUADALUPE: Y ahora dispongo que a nuestra madre Coatlicue la coloquemos al centro de la tierra, porque ella pertenece a la tierra y sólo así, estando en contacto con la tierra, podremos esperar su resurrección" (Tenorio, 1996: 417).

La belleza de este fragmento, donde pasado y presente dejan de ser fuerzas conflictivas, es metáfora de una evolución cultural que, por un lado, depone a la diosa indígena en la profundidad de su intimidad y, por el otro, levanta a la madre cristiana sobre el gran altar de la patria. Seguidamente, la reflexión del autor acerca de la representación simbólica de la grande madre se focaliza en el antagonismo entre Guadalupe y Remedios, es decir en la duplicación de la imagen de María redoblada en dos figuras enemigas que, a partir de la *Noche triste*, quedarán como dos emblemas distintos de dos cristiandades rivales. Según Luis de Cisneros, uno entre los varios autores que en el siglo XVII relataron la leyenda, la efigie de la Virgen de los Remedios había sido traída a la Nueva España por Juan Rodríguez de Villasuerte y colocada en la pirámide de Huitzilopochtli, en el Templo Mayor, como símbolo de ocupación y conquista. Cuando, la noche del 1 de julio 1520, las tropas de Cortés huyeron de la ciudad de Mexico-Tenochtitlan, lograron apropiarse de la imagen que, desde aquel momento, se convertiría en la Virgen tutelar de los *gachupines*, en contraposición con la devoción criolla de la Virgen de Guadalupe. De hecho, al manifestarse en el horizonte simbólico colonial, la imagen de la Guadalupana marca con su sello espiritual el nacimiento de una nueva identidad autóctona, profundamente americana ya que "a partir de este momento México deja de pertenecer a España. Para siempre" (Usigli, 1965: 222).

La maleabilidad de la dimensión temporal también se hace visible en la posibilidad de "hacer de nuevo la historia" (Tenorio, 1996: 372) gracias a Huitzilopochtli que quiere reconducir los hombres a Aztlán, mítica tierra de origen de la civilización azteca, para rehuir la colonización española. Según el testimonio de Diego Durán, el dios de la guerra regresaría a la tierra de sus antepasados tras ser conquistado a su vez por los que él había anteriormente sometido:

> pero por la mesma órden que yo los ganare, por esa mesma órden me los an de quitar y tornar á ganar gentes estrañas, y me an de echar de aquella tierra; entonces me vendré acá y me voleré á este lugar porque aquellos que yo sujetare con mi espada y rodela, esos mesmo se an de voluer contra mí y an de empeçar desde mis pies a echarme caueça abaxo, y yo y mis armas irémos rodando por el suelo: entonces, madre mia, es cumplido mi tiempo y me voleré huyendo á vuestro regaço [...]. (Durán, 1867: 225)

La referencia al mito original de la vuelta a Aztlán como estrategia de fuga de la Conquista introduce la visión indígena de la Historia cíclica y recurrente, donde el tiempo retrocede y se repite. Como se lee en la transcripción de la *Leyenda de los soles,*[8] uno de los más importantes y antiguos códices

[8] Véase: *Leyenda de los soles* (1558-1561 ca.; 2002), *Mitos e historias de los antiguos nahuas*. Rafael Tena (ed.), México, CNCA.

pictográficos de las cosmogonías aztecas, el universo se funda en una progresión de creaciones y destrucciones, cuya sucesión permite perfeccionar el mundo. De hecho, cada vez que se rompe el equilibrio del cosmos, una nueva recomposición suelda la fractura. Conforme a esta dinámica de regeneración, en el tablado de Tenorio la diosa Coyolxauhqui, hija de Coatlicue y hermanastra de Huitzilopochtli, muere y vuelve a renacer, adhiriendo así a aquel mecanismo de alternancia entre la vida y la muerte que regula el ciclo vital de los dioses, permitiendo la renovación de sus energías. En esta perspectiva de incesante transformación, se coloca también el personaje de Tlazoltéotl. "Diosa de la carnalidad" que tenía "poder para provocar a luxuria y para inspirar cosas carnales, y para favorecer los torpes amores" (Sahagún, [1575-1585] libro I, cap. XII - 2009, I: 57; 58), es también la divinidad de la confesión, es decir de aquel ritual de purificación que recomponía el equilibrio entre los seres humanos y las fuerzas extrahumanas (Botta, 2006). A pesar de que el antiguo ritual no tenía nada que ver con la óptica moral de la confesión católica, la Tlazoltéotl de *Travesía guadalupana* es una figura compleja que renvía a más niveles simbólicos. Principalmente, la diosa del perdón está asociada al santuario de Chalma, lugar sagrado de origen pre-hispánico y ahora templo cristiano, a donde los peregrinos todavía acuden para hacer grandes inmersiones de purificación. Según la relación de Ignacio Borunda:

> las Gentes que ocurren al Santuario de Chalma á hazer alli las confesiones generales de su vida, son las que entienden á vista de aquel insigne Cruzifixo, ser el representativo del Señor de la vasura ó que limpia sus conciencias, y en un llano antes de llegar al Santuario, los Indios se desnudan y revuelcan en el zacate y me han dicho españoles creen se les perdonan sus pecados, y me parece que el zacate en que se revuelcan lo atan después y lo queman. (Borunda, 1898: 122)

En ese tenor, el dramaturgo dibuja una Tlazoltéotl doble, que carga físicamente al Cristo indígena de Chalma "lleno de moretones en la cara, como Cristo negro" (Tenorio, 1996: 404). No se trata de una metamorfosis o de una transformación de un dios en otro, sino de una coexistencia de dos entidades que comparten el mismo cuerpo como dos hermanos siameses enganchados por la espalda, representando así los dos momentos del mito. El hecho de que la misma divinidad presente dos caras unidas pero distintas reproduce exactamente la movilidad de la estructura polisémica del panteón azteca: los dioses no personifican características fijas e inalterables, sino pueden adueñarse de atributos de otras deidades para prestar sus cuerpos a diferentes fuerzas sobrenaturales. La repetición de las acciones y la duplicidad de los dioses, que se desdoblan y hasta mutan de nombre, no sólo expresan la visión de un tiempo circular, sino que además trazan la fisonomía de un sincretismo estratificado que, perteneciendo a una dimensión atemporal de la historia, se manifiesta como un proceso todavía en acto de negociación semántica. En este proceso de sustitución y yuxtaposición, se introduce incluso el personaje de Juan Diego, que aparece como un segundo San Juan apóstol al pie de la cruz:[9]

[9] Juan 19:26: "Mujer, he ahí tu hijo".

> CRISTO: ¡Ay, pero mira, aquí está Juan Diego! Yo lo que no quería era dejarte sola. ¡Qué bueno que llegas, Juan Diego! Quiero pedirte que acompañes a mi madre y que la cuides y que, en fin, la ayudes en todo.
> JUAN DIEGO: Así lo haré. Así lo he hecho y así lo seguiré haciendo.
> CRISTO: Madre, aquí tienes a otro de tus hijos. (Tenorio, 1996: 391-392)

En la variedad de los personajes se concretiza la antihistoricidad de la obra y, gracias a la fusión de los mitos, el tiempo se reduce en una única gran narración. Al pasado del cruel Tezcatlipoca y del violento Cortés, del asustado Juan Diego y de la furiosa Coyolxauhqui se suman, de manera inesperada, los dos hombres del pueblo y los policías, los cuales llevan definitivamente al espectador a su dimensión presente. Un presente en que el espíritu del pasado se ha ido modificando con las formas de la modernidad, pero que sigue pulsando en las entrañas de la memoria colectiva:

> DIOS: Ahora que todos están a tu merced, aprovecha y desaparece a los dioses paganos.
> GUADALUPE: No puedo. Yo soy parte de ellos y ellos también son parte de la gente. (Tenorio, 1996: 418)

Reencarnación del espíritu pagano y advocación de Santa María, Guadalupe es la depositaria de las proyecciones de un imaginario doble: superando los confines de la Conquista, la Virgen morena guarda en su simbología sincrética las imágenes y las narraciones de las dos orillas de la Historia. "En ninguna historia de país alguno", escribe Ernesto de la Torre Villar, "existe semejante imbricación, unión tan íntima e inseparable como la que existe en México entre la historia de México y la historia guadalupana. Ambas se han desarrollado juntas, han transitado por los mismos caminos" (Torre Villar, 2004: 8-9). La imagen del Tepeyac se refleja sobre las ruinas de la religión precortesiana y acoge, en su vientre de madre mestiza, la fe de quien ha visto la muerte de sus propios dioses. "The Virgin of Guadalupe served a symbiotic function prompted by necessity: people believed in her and she gave them what they needed" (Yeh-Olaguibel, 2011: 171), llenando así el vacío del desierto espiritual azteca. De hecho, en el escenario de Tenorio, a diferencia de las divinidades indígenas, que por lo mucho que interfieran en la vida de los hombres siempre actúan desde un plan dimensional separado, Guadalupe es el único personaje en hablar con hombres y dioses y, además, en experimentar las dos condiciones terrenal y divina. Si Tezcatlipoca, "que cuando andava en la tierra movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultavan muchas fatigas y desasosiegos" y que "incitava a unos contra otros para que tuviessen guerras" (Sahagún, [1575-1585] libro I, cap. III - 2009, I: 230), inflige sus castigos a los seres humanos desde lejos, la Virgen del Tepeyac se cala en la realidad humana y, transgrediendo la pirámide jerárquica del orden cósmico, rompe el equilibrio que mantiene separado el universo celeste del universo mundano. Desde esta perspectiva, su encarnación no representa simplemente el

descendimiento de un espíritu en un cuerpo, sino que determina la transformación radical de un *status*:

> CRISTO: El principio del mito del cual yo vengo: fui dios hecho hombre. Todos los Cristos somos parte hombres, parte dioses. Tú no.
> GUADALUPE: Yo también, soy la Virgen María, fui mujer.
> CRISTO: Pero no, en ti se piensa como en la madre, la inmaculada madre, la Virgen, la que no es terrenal. No se piensa en ti como mujer. Mujer — yo te lo puedo decir —, María Magdalena.
> GUADALUPE: ¿Entonces yo, para encontrar una verdadera respuesta, una verdad verdadera que me permita conocer realmente a los hombres, tendría que volverme una Magdalena? (Tenorio, 1996: 404-405)

En el momento en que acepta ponerse el traje de la mujer que en la cultura cristiana representa la pecadora por antonomasia, Guadalupe es violada: desde ese momento, por un juego de superposiciones simbólicas, se convierte en la Malinche. A pesar de que nunca aparezca explícitamente entre los personajes de la obra, el espectro de la amante del conquistador queda bien visible en la escena, donde resuena el eco de aquella antigua violencia que, en la ciclicidad del *tiempo mexicano*, vuelve a repetirse en el seno de una nueva traición. En efecto, si en un principio Tonantzin había traicionado a los hombres abandonándolos en las manos de Cortés, así como había hecho la Malinche, ahora los hombres traicionan a Guadalupe transformándola en la humillación de la violencia, en la nueva *chingada*. Al salir de la pasividad virginal de la dimensión icónica, Guadalupe realiza una acción de abertura que, sin embargo, la lleva otra vez a una condición de extrema inmovilidad. "La Chingada", según escribe Octavio Paz, "es [...] pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside [...] en su sexo" (Paz, 2008: 223). De acuerdo con la perspectiva del "ninguneo" de Paz (2008: 180), la pasividad que caracteriza la Malinche por no haberse opuesto a la invasión española será causa de la pérdida de su identidad. Condenado de alta traición por la historia mexicana, el nombre de Malintzin cae en el olvido, "se confunde con la Nada, es la Nada" (Paz, 2008: 224) y para la cultura híbrida nacida a partir de la colonización quedará simplemente bajo el sello de *la chingada*. En la sustitución de las dos figuras, el lienzo guadalupano —el más conocido símbolo de mexicanidad— se vuelve en la imagen sin identidad por excelencia. En la agresión sexual se cumple una doble violencia: al asalto físico se suma el ultraje al cuerpo espiritual de la nación, que así vacía y reifica el emblema de la identidad colectiva. Como el cuerpo violado de Malintzin representa la violación cultural de la invasión extranjera, del mismo modo el cuerpo violado de Guadalupe vuelve a presentar la misma simbología. De Tonantzin a Guadalupe, de Guadalupe a Magdalena y de Magdalena a Malinche, su polisemía encarnada representa el anillo de conjunción entre dos mundos tanto a nivel diatópico, ya que conecta la realidad inmanente con la realidad trascendente, como a nivel diacrónico, ya que, justo gracias a la evolución de su nombre y de su iconografía, puede vincular pasado y presente. A través de la imagen guadalupana, síntesis perfecta de la doble herencia indígena y española

que hasta hoy sigue representando para muchos el espíritu de la Nación, el tiempo de la Historia y el tiempo del Mito se unen en una dimensión indivisible, donde "las épocas viejas nunca desaparecen completamente y todas las heridas, aun las más antiguas, manan sangre todavía" (Tenorio, 1996: 146).

Como ya había experimentado Carlos Fuentes en *Todos los gatos son pardos*, pieza teatral de 1970 en que el autor proyecta su interpretación de las voces de las crónicas de la Conquista, la escena "entierra los mitos cosmogónicos antiguos mostrando los nuevos que están naciendo en el curso histórico" (Martínez, 1982: 745). La obra, que en la última parte antecede el mosaico temporal de Tenorio, se cierra con la improbable coreografía de una procesión en que desfilan, junto a la Virgen de Guadalupe y los Mariachis, sacerdotes disfrazados de camareros, la Malinche de cabaretera, Cortés de general del ejército de los Estados Unidos, mientras Moctezuma lleva la faja tricolor y Cuauhtémoc un traje a la moda. De la misma manera que en el texto de Fuentes, si al principio de la representación de Tenorio resulta patente la distancia entre el pasado pagano y el presente cristiano, de pronto el espectador percibe la arquitectura escénica como funcional para una reflexión sobre la actualidad de su identidad. Sin ninguna separación entre la época de los mitos pre-cortesianos y la modernidad cristianizada, *Travesía guadalupana* dibuja en el espacio teatral una superficie cronológica abierta, que funde e injerta todos los tiempos en un presente continuo donde, en efecto, no existe distinción entre un "antes" y un "después". En la percepción cronológica mexicana, que remonta a la visión indígena del tiempo que muere y renace según una evolución cíclica y natural, "todos los tiempos están vivos, todos los pasados son presentes" (Fuentes, 1997: 9). De ser así, la percepción del público se dilata y se extiende hasta acoger un pasado suspendido que, en el incumplimiento de la mutilación de la Colonia, encuentra su camino hacia la eternidad del mito. "La paradoja de las promesas en México", subraya Fuentes, "es que al cumplirse, se destruyen y, al permanecer incumplidas, viven eternamente" (Fuentes, 1997: 10).

El *tiempo* de Tenorio, que reúne sobre el mismo tablado mitos antiguos y modernos en una continuidad fluida e interrumpida, se vuelve la transfiguración paradigmática de las celebraciones del 12 de diciembre. En ocasión de la "fiesta por excelencia, fecha central en el calendario emocional del pueblo mexicano" (Paz, 1973: 21), una interminable multitud de fieles acude al santuario de la Villa para homenajear, a través de las prácticas más distintas, a la morenita del Tepeyac. Entre bailes tradicionales, ofrendas de semillas, vendedores ambulantes, flores, comida y estandartes, las televisiones graban el evento del año entrevistando a cantantes famosos y comunes peregrinos, inmortalizando un fragmento de historia que desde hace cinco siglos no celebra sino reproduce el mito nacional. La fiesta guadalupana, trasladando en un único espacio todos los tiempos del imaginario, se transfigura en un espacio mítico recurrente que prescinde de una cronología lineal y se sintoniza con el tiempo subjetivo de los fieles. "La fiesta vuelve creador al tiempo. La repetición se vuelve concepción. El tiempo engendra" (Paz, 2008: 358). Asimismo, colocando en la actualidad a los protagonistas del pasado mitológico pre-cortesiano — Tonantzin, Coatlicue, Huitzilopochtli, Coyolxauhqui, Tezcatlipoca,

Tlazoltéotl— y a las figuras de la cristianización post-cortesiana —Dios, la Virgen de Guadalupe y Juan Diego, la Virgen de los Remedios, María Magdalena, el Cristo de Chalma— *Travesía guadalupana* pone en escena no sólo la representación de una esencia cultural, sino más bien la manifestación de una conciencia o, como diría Vasconcelos, de un espíritu identitario.[10] La *travesía* que Guadalupe cumple desde el marco de su imagen sagrada hasta la complejidad y las contradicciones del mundo de los hombres es, a la manera del peregrinaje histórico-existencial de Fuentes por los tres mundos de *Terra Nostra* (1975), metáfora del proceso de conocimiento que el público realiza al descubrir las figuras que habitan la dimensión super-temporal, y pues eterna, de su propio imaginario.

Viaje en las imágenes del estatuto ontológico de la memoria mítica, que al final confluyen en una gran metáfora litúrgica, la *travesía* de Tenorio representa la teatralización del "tiempo mexicano", es decir de aquella particular percepción del mundo así como se advierte en una sociedad donde la herencia espiritual indígena, todavía tangible en sus más distintas expresiones artísticas y religiosas, no queda amarrada a una arqueología de la historia, pues se vuelve una proyección cotidiana en la vida de una población dividida entre la misa dominical y modernas formas de paganismo. Tal como en el texto de Tenorio no existe una sucesión lineal de los eventos sino la reconversión de un fenómeno en otro, es decir el desmembramiento de un símbolo en sus posibles derivaciones (Tonantzin/Guadalupe, Tlazoltéotl/Cristo de Chalma, Juan Diego/San Juan, Malinche/Magdalena), así la historia mexicana, manuscrito que se vuelve a escribir, donde un mito contiene otro mito y la cristiandad se instala encima de la religiosidad indígena, habita la frontera de un "sistema religioso doble" (Carrasco, 1975: 199). El tiempo mexicano es un gerundio del *ser* que expresa una perenne y mudable existencia: no es un pasado antiguo que simplemente resurge en la vida mental de sus moradores, sino que es un *s i e n d o* que se refleja en un eterno presente. *Travesía guadalupana* es un códice sobre el cual se estratifican varias escrituras culturales, de lo mítico a lo cotidiano, entretejiendo una estrecha red de imágenes y creencias que están a la raíz de la identidad individual y colectiva. Como un gran mural sobre la realidad nacional, la obra encuentra su ubicación dentro de aquel proyecto usigliano del *Gran Teatro del Nuevo Mundo*: asumiendo el compromiso del maestro, Miguel Ángel Tenorio participa de esa misma vocación de reconquista del mexicano por medio de "un teatro realista que corresponda a la realidad de México, que permita al mexicano verse al espejo dejándole, hasta donde sea posible, la ilusión de que ve a su vecino" (Usigli, 1967: 23).

La estructura escénica de la obra representa "un lugar de conservación y transformación de un patrimonio religioso anterior" (Wunenburger, 2008: 88) que interroga la tradición y se renueva en sus significados constituyentes. La reunión de los más famosos personajes de la historia y de la mitología, de Cortés a Huitzilopochtli y de la Guadalupana a Coatlicue, produce una combinación insólita de las figuras del pasado que el público tendrá que recodificar según la perspectiva de su identidad presente. Si el *Nican mopohua*,

[10] "Por mi raza hablará el *espíritu*" es el famoso lema de la Universidad Nacional Autónoma de México compuesto por José Vasconcelos.

conforme al *incipit* del relato, cuenta una puesta en orden de los acontecimientos del Tepeyac,[11] la organización temática y temporal de *Travesía guadalupana* opera, en cambio, una puesta en desorden en el plano estético y semántico. A través de la regeneración de imágenes preexistentes, la teatralización del mito sistematiza el mundo del espectador que en la escena encuentra la que Gilbert Durand denomina, en su antropología del imaginario, una "cuenca semántica" (Durand, 2003: 71), es decir el conjunto de las declinaciones simbólicas y mitológicas de una específica visión cultural. "Se trata, entonces, no de un retorno del mito, como si consistiera, solamente, en adaptar un mito antiguo a las condiciones de sensibilidad o de inteligibilidad actuales, sino de un regreso al mito como con una intención ficcional" (Wunenburger, 2008: 43). En el teatro de Miguel Ángel Tenorio, el mito se ficcionaliza y se convierte en un instrumento de reconocimiento identitario que el espectador utiliza para leer su conciencia histórica:

> el lento proceso de desacralización llevará el mito, con su patrimonio de metáforas y estructuras arquetípicas, a transformarse en "literatura", y a desempeñar la función social de proporcionar una visión imaginaria de la condición humana. Justo la pérdida de su estrecha relación con el culto y la fe, es decir, sus elementos culturales específicos, permitió que el mito renaciera en la invención literaria ya no como expresión de una experiencia divina, sino como una representación de la condición existencial del hombre con toda validez y autoridad que le corresponden. (Gentili, 2006: 134)

La escenificación de la realidad mítica, o sea la puesta en escena de la visión subjetiva de los eventos por medio de un proceso de mitización de la realidad, no corresponde a la negación de la historia sino a la construcción de una nueva percepción que descubre en el mito un instrumento de interpretación ontológica. Desde esta perspectiva, un teatro dirigido a la investigación dialéctica de la identidad es un teatro que participa en la re-creación del paradigma social por medio de una "historia fabulosa, o por mejor dezir, fabula historiada" (Ruiz de Alarcón, 1892: 151): cambiar la imagen estética de la realidad guía al espectador hacia una acción concreta dentro de su entorno circunstancial ya que "el *homo aestheticus*, al crear […] otra imagen del mundo, otro modo de manifestación de las cosas, modifica, a la vez, su mundo interior y el mundo exterior" (Wunenburger, 2008: 48). En la mediación activa del espectador que observa, interpreta y reelabora lo que ve, "el imaginario", continúa Wunenburger, "se manifiesta como un espacio de realización, fijación y expansión de la subjetividad" (Wunenburger, 2008: 48). De este modo, la experiencia personal se extiende a los demás miembros de la colectividad, que juntos comparten una experiencia comunitaria. Pasando de la visión objetiva de la imagen teatral a la visión subjetiva del imaginario, de la reconstrucción del pasado al cuestionamiento del presente, *Travesía guadalupana* crea una interconexión de significados que abarcan la percepción individual y colectiva a la vez.

---

[11] "Nican mopohua, motecpana", primer verso del relato de Antonio Valeriano, significa "Aquí se relata, se pone en orden" (León-Portilla, 2012: 93, v. 1).

Por lo tanto, resulta evidente que la matriz mítica de la obra responde a esa idea de sincretismo que designa "procesos de simbiosis y fusión de tradiciones diferentes, caracterizados por el hecho de que [...] su unión no es fruto de un proceso teórico sino de un encuentro de fuerzas religiosas vitales" (Filoramo, 2001: 527). A la luz de esta vitalidad, *Travesía guadalupana* brinda una nueva perspectiva de observación del contexto contemporáneo que, por medio de una Guadalupe doble, icono cristiano e *ixiptla* indígena a la vez, obliga al espectador a un proceso continuo de decodificación. Desenganchándose del modelo estático de la tradición del *Nican mopohua* y rompiendo la normalización de la simbología nacional, la "multicodedness" (Taylor, 2007: 49) del escenario mítico de Miguel Ángel Tenorio se trasmuta, parafraseando a Canclini, en una estrategia moderna para entrar y salir de la antigüedad.[12] Al margen de la Historia universal, el tiempo mexicano, representación de una dimensión doble y e indisoluble, se vuelve una unidad de medida diferencial que sólo puede producirse "donde de veras todo principia todos los instantes" (Paz, 2008: 359).

Bibliografía

BORUNDA, Ignacio (1898), *Clave general de jeroglíficos americanos*. Roma, Jean Pascal Scotti.

BOTTA, Sergio (2006), *La religione del Messico antico*. Roma, Carocci.

CANCLINI, Nestor García (1990; 2009), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México, Debolsillo.

CARRASCO, Pedro (1975), "La transformación de la cultura indígena durante la colonia" en *Historia mexicana*, vol. 25, n.º 2, pp. 175-203.

CHABAUD, Jaime (2004), "Todas las ocasiones para informar en mi contra", en ADLER, Heidrun; CHABAUD, Jaime (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy.* Madrid, Iberoamericana.

CISNEROS, Luis de (1621; 1999), *Historia del principio y origen, progresos, venidas a México y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de los Remedios, extramuros de México*. Francisco Miranda (cur.). México, El Colegio de Michoacán.

DI MATTEO, Angela (2016), *Entrevista con Miguel Ángel Tenorio*. Archivo personal.

DI MATTEO, Angela (2019), *Nuovo Teatro Guadalupano. La Madonna di Guadalupe nel teatro messicano del Novecento*. Roma, Nova Delphi.

DURÁN, Diego (1588; 1867), *Historia de las Indias de Nueva España y islas de Tierra Firme*. Tomo I. México, Imp. de J.M. Andrade y F. Escalante.

DURAND, Gilbert (1996; 2003), *Mitos y sociedades: introducción a la mitodología*. Buenos Aires, Biblos.

FILORAMO, Giovanni (1993; 2001), "Sincretismo", en Filoramo, Giovanni (ed.) *Diccionario Akal de las Religiones*. Madrid, Akal.

FUENTES, Carlos (1971; 1997), *Tiempo mexicano*. México, Joaquín Mortiz.

[12] Véase Canclini, 1990.

GENTILI, Bruno (1983; 2006), *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Milano, Feltrinelli.

GRUZINSKI, Serge (1994), *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México, Fondo de Cultura Económica.

ITA, Fernando de (2004), "Las plumas del gallinero mexicano", en ADLER, Heidrun; CHABAUD, Jaime (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy.* Madrid, Iberoamericana.

LEÑERO, Vicente (1996), *La Nueva Dramaturgia Mexicana.* México, El Milagro.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (2000; 2012), *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje critsiano en el "Nican Mopohua"*. México, Fondo de Cultura Económica.

Leyenda de los soles (1558-1561 ca.; 2002), en *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, Rafael Tena (ed.) México, CNCA.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1989), *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo nahuatl*. México, UNAM.

MALINOWSKI, Bronislaw (1978), "Prólogo" en Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúca*r. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

MARTÍNEZ, Pilar (1980; 1982), "Carlos Fuentes y los cronistas de Indias" en BELLINI, Giuseppe (coord.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma, Bulzoni, pp. 743-749.

OLGUÍN, David (2004), "El viaje sin fin", en ADLER, Heidrun; CHABAUD, Jaime (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy.* Madrid, Iberoamericana.

PAZ, Octavio (1950; 2008), *El Laberinto de la Soledad*. SANTÍ, Enrico Mario (ed.), Madrid, Cátedra.

PAZ, Octavio (1957; 1985), "Introducción a la historia de la poesía mexicana", *Las peras del olmo*. México, Seix Barral.

PAZ, Octavio (1973), "Entre orfandad y legitimidad", prefacio a LAFAYE, Jacques (1974; 2006), *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional de México*. México, Fondo de Cultura Económica.

RAMA, Ángel (2008), *La transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego.

RUIZ DE ALARCÓN, Hernando (1629; 1892), *Tratado de las supersticiones y costumbres gentilicas que hoy viuen entre los indios naturales desta Nueva España*, en "Anales del Museo Nacional de México".

SAHAGÚN, Bernardino de (1575-1585; 2009), *Historia General de las cosas de Nueva España*, vol. I, Juan Carlos Tempranos (ed.), Madrid, Dastin.

TAYLOR, Diana (2007), *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

TENORIO, Miguel Ángel (1996), "Travesía guadalupana" en Leñero, Vicente (comp.), *La Nueva Dramaturgia Mexicana*. México, El milagro.

TORRE VILLAR, Ernesto de la (2004), *En torno al guadalupanismo*. México, Porrúa.

USIGLI, Rodolfo (1963; 1965), *Corona de luz. La Virgen*, Fondo de Cultura Económica, México.

USIGLI, Rodolfo (1967), "Anatomía del teatro" en *Revista de Poesía Universal*, México, Ed. Ecuador 0º 0' 0''.

YEH, Allen; Olaguibel Gabriela (2011), "Religion and Identity. The Virgin of Guadalupe: a study of socio-religious identity", *International Journal of Frontier Missiology*, vol. 28, n°. 4, pp. 169-177.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2003; 2008), *Antropología del imaginario*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

MITO, VIOLENCIA Y NECROESCRITURAS EN *SEÑALES QUE PRECEDERÁN AL FIN DEL MUNDO* DE YURI HERRERA

Myth, Violence and Necro-Writings in Señales que precederán al fin del mundo *by Yuri Herrera*

EDGARDO ÍÑIGUEZ
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA (México)
edgardo.ir@gmail.com

Resumen: en *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), de Yuri Herrera, el viaje de la protagonista es una representación del descenso al Mictlán. Aunado a esto, la novela se articula sobre mitos del origen frío y de unidad caótica que caracterizaban el Universo nahua. El objetivo del presente trabajo es mostrar la relación entre aspectos de mitos prehispánicos y la violencia que se teje como telón de fondo en el texto. La reformulación del relato de raigambre mítica apunta hacia una presencia normalizada de la muerte en la actualidad mexicana. Por tal motivo, la obra podría analizarse a partir del concepto de necroescrituras.
Palabras clave: mitos prehispánicos, narrativa mexicana, generación inexistente, violencia, necroescrituras

Abstract: In *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) by Yuri Herrera, the journey of the main character is a representation of the descent to Mictlán. In addition to this, the novel is based on myths of the cold and chaotic unity that characterized the origins of Nahua Universe. The aim of this paper is to show the links between some aspects of pre-Hispanic myths and the violence that is woven as a backdrop in the text. The reformulation of the story of mythical roots points towards a normalized presence of death in present-day Mexico. For this reason, the text could be analyzed by using the concept "necro-writings".
Keywords: Prehispanic Myths, Mexican Narrative, Nonexistence Generation, Violence, Necro-Writings

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 233-244
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.617

Recibido: 28/10/2019
Aprobado: 09/03/2019

La elección de cada palabra implica
una decisión ética, estética, política

Yuri Herrera, "Las palabras a las que acudimos tienen historia" (2014)

Introducción

Una de las funciones de la presencia del mito en el imaginario y en productos culturales es abonar en las diversas representaciones de la realidad y de las experiencias a nivel discursivo. En otras palabras, es una forma, no sólo de comprender, sino de producir presente, de situarse en el mundo, de aprehender aspectos de este último y de interactuar con él de una manera particular. Por lo tanto, el pensamiento mítico dota de significaciones otras a las formas que tenemos de comprender algunas de las particularidades de un grupo, de su tejido social y de los modos en que se entreveran los elementos que lo componen, puesto que el mito: "[…] es uno de los elementos más importantes de un cuerpo de formas de percibir la realidad, de concebirla y de actuar en ella" (López Austin, 1992: 269).

Las artes y la literatura ocupan uno de los campos predilectos de la recurrencia o la refundición de estos relatos originarios. El mito confiere a los textos un fuerte poder evocativo y pone de relieve, entre otros aspectos, la vida y las formas de pensar y de interpretar las condiciones sociales que tienen lugar en el mundo remodelado en la obra literaria. La incidencia de elementos míticos muestra ciertos componentes vitales que subyacen en la cultura de la que emergen y en la que se inscriben, dentro de los que destacan los deseos, las aspiraciones, los desengaños, los temores o los problemas que apremian a sus miembros. Por consiguiente, el análisis de un mito, enunciado o sugerido en la literatura, contribuye a reconstruir una parte de diversas ideas existentes en sitios y tiempos definidos, manifiestas en los símbolos, en el sistema de valores, en ciertas prácticas sociales o en las normas, y remodeladas en el espacio de los textos. En virtud de ello, las trazas míticas en la creación literaria actúan sobre las herencias de que son depositarias y enriquecen los sentidos a los que pueden responder las obras.

En el caso de la tradición mexicana, la presencia del mito es imprescindible para analizar un número considerable de sus obras medulares y resulta esencial también para acercarse a los modos en que se articulan textos de novelistas de la denominada "Generación inexistente", es decir, autoras y autores nacidos entre 1970 y 1979, de acuerdo con la nomenclatura que propone Jaime Mesa (2008: s/p y 2016: s/p). El presente ensayo busca mostrar la correlación que existe entre determinados rasgos de mitos de solera nahua y la violencia que da forma a *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera. La hipótesis a constatar es que los diferentes tipos de violencia en la novela se construyen sobre un trasfondo mítico propio de las cosmogonías mesoamericanas.

Los vínculos que unen los dos aspectos referidos ponen de manifiesto la vitalidad y la fuerza del mito como un elemento más que contribuye en la percepción en las condiciones actuales, conflictivas y dominadas por la coacción y los abusos. Éstas han sometido a poblaciones al miedo, a la precarización del trabajo y de las circunstancias de vida en general; a los movimientos de diáspora que han dejado poblaciones enteras en el abandono, sometidas en su totalidad u ocupadas por grupos criminales; a la presencia de la muerte y a los asesinatos como elementos constitutivos de las relaciones humanas. Tales factores influyen en el lenguaje literario y en los diálogos estéticos y éticos que se pueden entablar en torno a él (Rivera Garza, 2013: 19).

En consideración de estos ejes, el trabajo se estructura en dos apartados: por una parte, retomaré algunos componentes propios del mito del Mictlán y señalaré otros pertenecientes al origen y la separación del cielo y de la tierra en la obra; por otra, expondré la manera en que dicha base mítica se entreteje con la violencia. Para tal fin, la perspectiva teórica de Wolfgang Iser y la lectura que propone Cristina Rivera Garza de parte de la producción literaria actual en México resultan fundamentales. La primera permite un acercamiento a los vínculos que se entablan entre texto y lector mediante la comunicación diferida implícita en cualquier acto de escritura y de lectura. En cuanto a la segunda, el término “necroescrituras” nos permite conceptualizar una de las líneas escriturales y de elementos estéticos presentes en la obra.

Mitos prehispánicos en *Señales que precederán al fin del mundo*

En novelas mexicanas publicadas en años recientes hay una resemantización de elementos de ascendencia mítica. Es el caso de *Toda la sangre* (2013), de Bernardo Esquinca; *Indio borrado* (2014), de Luis Felipe Lomelí; *Fiesta en la madriguera* (2010), de Juan Pablo Villalobos o *Trabajos del reino* (2004), del mismo Herrera, por señalar unos cuantos ejemplos. En dichos textos, los elementos de diferentes mitos se amalgaman con el relato. La concomitancia en cuestión genera un vaivén entre las concepciones de un tiempo lineal y otro cíclico-ritual. Para conseguir este efecto de multitemporalidad los autores se valen de distintas herramientas —alusiones, guiños, reformulaciones o parodias— que ejercen sobre componentes del mundo prehispánico. Los acercamientos que apenas he sugerido se constituyen como algunos de los recursos privilegiados de los que echan mano para explicar una posición en el mundo, para cuestionar o para reflexionar en la tensión sobre la que se construyen las imágenes en la cultura. Los hilos del mito se encargan de dar forma al tejido que modela obras pertenecientes a los tres grandes géneros literarios y se hace presente, en particular, en los asuntos, en el posicionamiento para interpretar el mundo y en las formas literarias elegidas (Rama, 1984: 41).

La segunda novela de Yuri Herrera comparte una base asentada en el relato de ascendencia mítica con las obras arriba referidas. En este caso, para tratar dos asuntos primordiales en la vida y la literatura mexicanas: la violencia y la migración.[1] La obra refiere el trayecto que efectúa la protagonista, de

[1] El tema de personajes forzados a desplazarse de su lugar de origen a causa de condiciones económicas, políticas o de algún otro tipo de violencia ha cobrado importancia en la narrativa

nombre Makina, desde su anónimo pueblo natal en México hasta el sur de Estados Unidos —"el gabacho", en términos del narrador extradiegético— con el fin de entregar un mensaje a su hermano a petición de la Cora, madre de ambos. Durante las etapas que conforman el recorrido, ella recibe ayuda de distintos personajes, entre los que sobresalen Chucho y los cuatro "duros", denominados señores Hache, Q, Dobleú y Pe, respectivamente, líderes de grupos criminales que, a cambio, le piden algunos servicios, como pasar un alijo por la frontera. La forma de referirse al bulto permite conjeturar que contiene drogas o, dado su tamaño, la base para sintetizar algún tipo de estupefaciente.

La recurrencia al mito por parte del autor no es un hecho accidental o fortuito. Herrera explica la intención de construir su obra sobre las bases del pensamiento nahua. Él mismo menciona en una entrevista:

> Mientras estaba en Berkeley aproveché algunos cursos para investigar temas que podían servirme más adelante en mi escritura; en un curso de literatura colonial leí mucho sobre la cosmovisión mexica, rastreé los pocos textos sobrevivientes que hablan sobre el descenso a Mictlán y utilicé la estructura de esa narrativa a la vez que incorporaba algunas imágenes y símbolos de aquella cultura. (Herrera en Navarro Pastor, 2011: 99)

Como han señalado ya María José Obiol y Santiago Navarro Pastor, la obra integra elementos míticos tanto en la estructura como en la diégesis. El itinerario de la protagonista en busca de su hermano es una representación del descenso al reino de los muertos perteneciente al imaginario mexica. Esto último queda manifiesto en el íncipit. Ante un movimiento telúrico, leemos: "Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron" (Herrera, 2010: 11). La ambigüedad de las líneas iniciales, generada por la polisemia característica del texto, crea un efecto fantasmagórico en el lector, puesto que no queda del todo claro si la muerte de la protagonista tiene lugar efectivamente o se trata de una muerte en sentido figurado, de algún tipo de sobresalto. No obstante, ambas posibilidades de la abertura del suelo permiten inferir que la obra simboliza la entrada del personaje en las regiones inferiores de la cosmogonía nahua. En lo que respecta al pensamiento mítico, expresa el inicio del peregrinaje o, en otros términos, la primera fase en el tránsito de la Tierra, lugar donde moran los vivos, al inframundo.

La división en nueve capítulos atiende a esta misma idea. En efecto, evoca el camino a seguir en las respectivas regiones que componen los niveles que se extienden bajo la superficie (Obiol, 2009: s/p). El nombre que recibe cada uno de ellos da cuenta de sendas etapas del viaje: la protagonista comienza en "La Tierra" y atraviesa "El pasadero de agua", "El lugar donde se encuentran los cerros", "El cerro de obsidiana", "El lugar donde el viento corta como

---

mexicana en los últimos años. Así lo constatan las publicaciones de *La mara* (2004), de Rafael Ramírez Heredia; *Welcome coyote* (2008), de Ulises Morales Ponce; *Al otro lado* (2008) de Heriberto Yépez y, de manera más reciente, *La fila india* (2013), de Antonio Ortuño; *Las tierras arrasadas* (2015), de Emiliano Monge o *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013), de Alejandro Hernández.

navaja", "El lugar donde tremolan las banderas", "El lugar donde son comidos los corazones de la gente" y "La serpiente que aguarda" para consumar la travesía en un destino que, en principio, no había contemplado como final: "El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo". La toponimia de la que se sirve el autor corresponde a traducciones libres de nombres nahuas y señalan las zonas que había que cruzar en el viaje hacia el Mictlán (Navarro Pastor, 2011: 100-105).

Aunado a esta particular denominación, el personaje principal exclama para sí misma: "Me han desollado" (Herrera, 2010: 119) en la última escena de la novela. Se ve forzada a dejar su nombre y su antigua identidad. Se trata de la muda de piel, de la postrera prueba ritual-iniciática que le permitirá acceder por derecho propio al último nivel del inframundo. La protagonista padece los preparativos necesarios para el nuevo estadio y el nuevo recinto que habitará. El viaje se modifica: no se trata ya de volver al punto de partida, sino de ir hacia lo otro. El proceso está caracterizado por el olvido de todos los aspectos de la vida anterior como un requisito del itinerario por los territorios de los muertos, elemento que la tradición nahua comparte con mitos de origen europeo: "[…] evocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita [sic.], el Gran Chilango, aquellos colores […]" (Herrera, 2010: 119).

Podemos constatar otro aspecto que remite al viaje hacia la región de los muertos del imaginario mexica en la dirección a la que se dirige Makina: el Norte, lugar en el que se situaba el Mictlán. Una vez que pasan la línea divisoria entre México y Estados Unidos, hay un problema con un "pollero" que ve en Chucho una competencia para el negocio. Este último instruye a la protagonista: "[…] si se arman los madrazos coges hacia el paso entre las montañas y te vas por la vereda, siempre con el sol a tu espalda" (Herrera, 2010: 52). Guiada por el hombre que, en el fragmento, hace las veces de psicopompo, el personaje central debe dirigirse en todo momento hacia el Septentrión. El fragmento hace referencia al movimiento del sol de acuerdo con la cosmogonía mesoamericana: el astro estaba asociado al Sur debido a la posición geográfica de los territorios donde se establecieron los pueblos nahuas en relación con la línea ecuatorial (Matos Moctezuma, 2010: 73).

Obiol ha advertido también la presencia de un perro, en cuyo lomo se atraviesa el río que divide las regiones de los vivos y las de los muertos. En la tradición nahua, era imposible traspasar el caudaloso río sin el auxilio de Xólotl, dios de la luz, el fuego y el relámpago, asociado a Venus y representado usualmente con figura antropomorfa y cabeza de perro. En la novela, Chucho, un empleado del señor Pe, se encarga de asistir a Makina a cruzar la frontera entre las dos naciones (Obiol, 2009: s/p) con la ayuda de un neumático y un par de remos. El nombre del personaje es, a la vez, forma afectiva de referirse a las personas de nombre Jesús y de llamar de maneras coloquial y genérica a la rama doméstica de la familia de los cánidos.

Como podemos constatar, la ruta hacia el Mictlán es el elemento que estructura la trama de la novela. Aunado a este aspecto de la mitología, se pueden identificar otros guiños y alusiones al pensamiento nahua. De manera que la obra se articula sobre dos ejes míticos diferentes: el de los cuatro dioses

que soportan la tierra y la separan de los cielos, mismo que mantiene estrechos vínculos con el segundo; a saber, el del origen caótico y frío que caracterizaba el Universo mexica. De acuerdo con esto, parte de los relatos y las concepciones pertenecientes a la mencionada tradición en torno al agua y a los ambientes donde ésta predomina permiten efectuar una lectura de la presencia del mito en relación con la violencia.

Narraciones nahuas describen que la diosa primigenia fue partida en dos y separada. Los dioses crearon el cielo con una de las partes provenientes de dicha ruptura. A fin de que no se recompusiera de nuevo la figura original, los dioses elevaron el componente masculino y cuatro deidades sostienen sendos puntos cardinales del mundo (López Austin, 2015: 43). Los cuatro líderes de grupos criminales en *Señales que precederán al fin del mundo* podrían aludir a los encargados de separar la tierra del cielo, puesto que presentan, de manera libre, rasgos que evocan diferentes elementos de deidades del panteón mexica. Así pues, el señor Dobleú está rodeado de agua (Herrera, 2010: 12-13); el señor H hace pensar en la imagen de una serpiente sagaz —dicha representación alterna con la de cualquier otro reptil— (Herrera, 2010: 17); para llegar al señor Q es necesario atravesar un pasillo lleno de espejos; el personaje, de igual manera, posee la facultad de hacer augurios sobre el futuro y adelanta tanto las vicisitudes que confrontará como el destino de la protagonista (Herrera, 2010: 22). Por último, Makina, ya en Estados Unidos, se reúne con el señor P en un estadio de béisbol. Aquélla ve las gradas del edificio: "[…] como un cerro de obsidiana erizado de pedernales, reluciente y afilado" (Herrera, 2010: 67) donde se encuentran ocultos y de donde emergen el capo y sus esbirros.

El segundo elemento mítico señalado queda de manifiesto en los espacios y en los ambientes que ocupa el personaje central. En efecto, los sitios remiten a un eje vertical inferior, dividido en nueve partes. La representación de Makina y de su largo periplo podría evocar la naturaleza femenina de la tierra. A decir de Alfredo López Austin, la forma de ordenar el mundo de acuerdo con la cosmovisión mesoamericana distinguía dos tipos de sustancias que, en proporciones diferentes, poseía cada ente. Los seres quedaban catalogados según el predominio de alguna de las dos. Por una parte, lo masculino, luminoso, seco, alto, caliente y fuerte; por otra, lo femenino, oscuro, húmedo, bajo y frío. Tales categorías generaban pares antagónicos, tomando como punto de partida la división de atributos concedidos a cada género en varios órdenes, entre los que sobresalen las díadas día/noche, vida/muerte, gloria/sexualidad, cielo/inframundo, fuego/agua o los números trece y nueve, que corresponden, respectivamente, a los niveles del supramundo y del inframundo —planos que componen el universo vertical mexica— y que implican buenos augurios, en el caso del primer número, o malos, en el caso del segundo (López Austin, 2015: 26-27). Si seguimos esta elucidación, los dos últimos pares señalados, los números de los niveles supra e infraterrenales y el descenso que emprende la protagonista apuntan hacia la naturaleza femenina, fría, acuosa y confusa del principio de todas las cosas (López Austin, 2015: 43-44).

Los ambientes húmedos acompañan a Makina a lo largo de la obra. En el pasaje en que cruza el río fronterizo el narrador relata: "[…] un torrente les

brincó volteando la cámara. De súbito el mundo se volvió gélido y verdoso y se pobló de invisibles monstruos de agua que la arrancaban de la balsa de caucho; intentó bracear, pateó lo que fuera que la secuestraba, pero no conseguía ubicar de qué lado estaba la superficie ni dónde había quedado Chucho" (Herrera, 2010: 42-43). En su desventurado trayecto, el personaje pierde la orientación en el plano vertical. La protagonista se afana en no hundirse en un territorio "gélido y verdoso". La caracterización del cuerpo de agua contra el que lucha presenta semejanzas con las descripciones de los niveles que componen el inframundo mexica.

En la primera conversación que sostiene con uno de los cuatro "duros", el narrador relata: "No tenía ninguna razón para ir primero donde el señor Dobleú, pero un apuro de agua la condujo al vapor donde aquél se mantenía" (Herrera, 2010: 12-13). La frase resulta ambigua en cuanto al apremio de agua. No obstante, queda de relieve el carácter acuoso del espacio donde se encuentra con el jefe criminal y, sobre todo, la necesidad de estar en ese tipo de entornos. Más lejos, en la exposición de una escena que tiene lugar en el señalado baño de vapor, la voz del narrador refiere: "Se empinaron la botella, ambos, hasta el fondo como si fuera un concurso. Luego disfrutaron de la escaramuza entre el agua de fuera y la de adentro" (Herrera, 2010: 14). En el capítulo final, la protagonista entra a un club en Estados Unidos. Ella advirtió: "no había música ni conversaciones, sólo el sonido de agua corriendo, no como la de las tuberías, sino el correr enérgico de ríos subterráneos [...]" (Herrera, 2010: 118).

Como podemos constatar, los espacios y las características de Makina corresponden a lo frío, a lo húmedo y a lo oscuro. La elección de un personaje femenino y la división en nueve capítulos que se adecuan a los diferentes estadios del inframundo denotan, por una parte, el lugar fundamental que ocupan tanto la región como la figura de la muerte y, por otra, pone de relieve el tono caótico que prevalece en el texto. La representación sugiere el origen monstruoso y feroz, así como la compleja y frágil unidad que definía al Universo nahua y el origen desordenado del mundo. La figura de la mujer, dadas las peculiaridades de ascendencia mítica que le asigna el narrador, remite a la confusión y al desconcierto que definían el inicio de todas las cosas. La estructura de la novela y las características de su personaje principal devienen el: "opuesto antecedente del orden" (López Austin, 2015: 43) que se sitúa en la base del pensamiento mítico nahua.

De acuerdo con esta lectura, *Señales que precederán al fin del mundo* insinúa los principios que soportan y articulan el cosmos: los cuatro dioses que separan la tierra de los cielos y el énfasis en las sustancias atribuidas a la esencia femenina. La imagen envuelve el elemento húmedo y el principio de toda transformación; por lo cual, el texto podría referir el enfrentamiento perpetuo entre la madre y el padre de los dioses: Ayamictlan —o la envuelta entre nubes de agua— y Xiuhtecuhtli, dios del fuego. La contienda de ambas deidades posibilita el movimiento del Universo. Tal lucha de opuestos en el eje cósmico se condensa en la figura de malinalli, símbolo del dinamismo. Si bien este relato está implícito en la división en los distintos niveles infra y supramundanos y en las esencias masculina y femenina, la selección e incorporación del relato de origen mítico en la obra apunta a lo gélido, a lo

oscuro, a lo húmedo que da forma a la región de los muertos y se condensa en la caracterización de lo femenino. A partir de esta lectura, el texto pone de manifiesto la angustia sobre la que se edificaba el imaginario mexica en lo tocante al funcionamiento del mundo. Dicho desasosiego, bajo la forma de incertidumbre, se basaba en lo efímero, en lo inseguro, en la inestabilidad y en la fragilidad sobre la que se edificaban las esferas situadas encima de la tierra o que subyacían debajo de ésta (Duverger, 1983: 28).

Mito, violencia y escritura oblicua

Los aspectos del mito que he señalado remiten a dos espacios confusos y anárquicos por igual: el propio de un tiempo originario, mismo que da sentido al de la actualidad. Dicho de otra forma, la fragilidad sobre la que se erige el mundo de la novela, basada en la reformulación de relatos de índole mítica, podría hacerse eco en la descomposición del tejido social en el México contemporáneo. La diégesis, entreverada a partir de motivos propios de la cosmovisión nahua, deviene un recurso para dar uno de los sentidos posibles a los acontecimientos que han marcado el presente. Los elementos de la mitología incorporados en la obra de Herrera ponen de manifiesto la normalización de condiciones que modelan la angustia y el miedo ante una sociedad doliente, frágil, fragmentada, caótica que se caracteriza por un Estado que no asegura la paz social y donde predomina un orden compartido entre las instituciones gubernamentales y, de manera conveniente, las asociaciones delictivas. Donde, incluso, parecería que aquél está debilitado y cede su lugar a los grupos criminales. Sobre estos ejes se construyen las diferentes relaciones y las formas de entender el mundo, cuyos rasgos principales son la prevalencia del caos, de la irracionalidad, de la crueldad, de la confusión como formas de vida, de acceder a los saberes y de efectuar las prácticas cotidianas.

El texto que nos ocupa se construye, al igual que las obras que lo preceden y lo suceden,[2] sobre una base de exceso de fuerza y de tipos de sometimientos al otro que operan en la base de las relaciones. La técnica de la que se sirve Herrera es, de acuerdo con Navarro Pastor, la elusión o, como él mismo la denomina, la sordina (2011: 94). Los vínculos entre mito y violencia se podrían entender, pues, a partir de los planteamientos de Wolfgang Iser, en particular, en lo tocante a la relación entre el texto y el lector y a los espacios vacíos que ésta genera. De acuerdo con el teórico alemán, los códigos que podrían regir en una relación directa entre dos interlocutores están encriptados y esparcidos en el texto debido a la ausencia del autor en el momento de la lectura. Por ende, debe haber una reestructuración por parte del lector antes de que se pueda establecer cualquier posibilidad de interpretación de la obra (Iser en Sullà, 1996: 249).

Los vacíos presentes en la interacción diádica entre los elementos señalados son controlados de alguna manera por el texto: "Dicho control no puede ser entendido como una entidad tangible que funciona con independencia del proceso de comunicación. Aunque utilizado por el texto, no está *en* el texto" (en Sullà, 1996: 250; subrayado del autor). Aquello que está

[2] *Trabajos del reino* (2004) y *La transmigración de los cuerpos* (2013) respectivamente.

ausente en la novela lleva al lector a llenar los espacios blancos con proyecciones sobre referentes que apuntan a la actualización de relatos míticos, por un lado, y a la inseguridad, a la anarquía y al miedo, por otro. Movimientos que empujan a la dispersión de pueblos, a la migración y a la diáspora. Tales proyecciones generan una sustitución de lo denotado en el texto por lo no dicho. En consecuencia, lo que dice la obra deviene una referencia de lo que no se dice. Las implicaciones —y no las afirmaciones— contenidas permiten modelar y dar profundidad a uno de los posibles significados contenidos en *Señales que preceden al fin del mundo*. Los espacios vacíos se convierten en el eje sobre el que gira la totalidad de la relación entre la obra y el lector, y permiten establecer una red de significaciones a partir de lo que está ausente: un espacio-tiempo donde imperan distintas formas de violencia.

La trama se urde sobre un trasfondo donde prevalecen el narcotráfico, el control del crimen organizado sobre sectores completos de la sociedad, la pobreza, la inseguridad y la presencia de la muerte constante en las calles para delincuentes y víctimas inermes y vulnerables —según la terminología de Adriana Cavarero— por igual (Cavarero, 2009: 43). Uno de los esquemas que propone la novela, entendido como uno de los repertorios de normas sociales y de convenciones literarias que modelan el mundo referido en ella y, sobre todo, su lectura, permite inferir que el texto alude a las condiciones de extrema brutalidad que padece el país, que se impone en todos sus habitantes y, en nuestro caso en particular, que sufren aquellos que se ven obligados a migrar.

A través de indicios sugestivos —y de un trasfondo asentado en el mito—, como las actividades de los cuatro "duros" y de los personajes que trabajan para ellos, las situaciones y la intimidación que Makina sobrelleva a fin de aligerar un poco las condiciones inhumanas del viaje hacia el norte o el paquete que debe transportar, el texto implica una lectura que remite a tipos de abuso que tienen lugar de forma sistémica, que están presentes en todos los estratos de la vida y que se agravan ante las condiciones que quebrantan la realización de lo humano. La novela pone de relieve la imbricación política con las actividades económicas de los delincuentes. Las descripciones de las cualidades de los capos, enlazadas al poder de organización y de articulación del mundo de algunas deidades prehispánicas destacan uno de los elementos de la vida precaria de acuerdo con Judith Butler, a saber, la emergencia de un sujeto que se sitúa fuera de la ley, que es soberano y violento, que se centra en sí mismo y que mantiene su dominio por vía de una destrucción sistemática (2006: 68). En el caso de México, Sayak Valencia denomina "sujetos endriagos" a estos personajes que se sirven de la dominación y de un necroempoderamiento como medio de obtención de dividendos (2010: 19). La dualidad de los capos, por una parte, facilitadores de las acciones de Makina y, por otra, de un carácter atrabiliario y capaces de atrocidades innombrables, podría hacer alusión a la naturaleza de los númenes del panteón nahua. Esto da fe de la obsesión por la muerte y por lo precario del ser de las cosas.

La novela evidencia el orden impuesto por los grupos criminales instalados en la región de donde es nativa la protagonista. A propósito del encuentro con el señor Q, el narrador trae a colación el momento en que ella intervino como emisaria entre éste y el señor Hache ante un conflicto que se

antojaba violento e inevitable: "Por su vía los duros repartieron resignación o huesos y así todo se resolvió con discreta efectividad" (Herrera, 2010: 20). La mediación del personaje central evita el derramamiento de sangre y, a la vez, se convierte en una forma normalizada de vida: "Makina ni se hacía ilusiones ni perdía el sueño culpándose por haber inventado la política; llevar mensajes era su forma de terciar en el mundo" (Herrera, 2012: 20).

Estos factores inciden en la obra y se hacen manifiestos a través del silencio y de la impunidad. Como una suerte de Malinche de la posmodernidad, Makina trabajaba en un locutorio de operadora, intérprete y mensajera en su pueblo natal antes de verse obligada a partir. Todos la respetan en el pueblo gracias a las reglas que ella misma se impone para ejercer su oficio. A este respecto, leemos:

> Una no hurga bajo las enaguas de los demás.
> Una no se pregunta cosas sobre las encomiendas de los demás.
> Una no escoge cuáles mensajes lleva y cuáles deja pudrir. (Herrera, 2010: 19)

La oblicuidad que apenas aboceta los problemas mencionados se puede entender a partir del concepto de necroescrituras. El término de Cristina Rivera Garza pone en relación la escritura y las formas en que estas últimas reaccionan en el contexto de violencia y de muerte característico de la sociedad poscapitalista mexicana. En la novela de Herrera predomina un aspecto fundamental de la poética que sustenta este tipo de literatura: el desplazamiento de la unicidad del autor a la función del lector (Rivera Garza, 2013: 22). La estética de la ausencia hace del texto un espacio dialógico, donde es necesaria la interacción diádica. Esta manera de narrar "de soslayo", con una escritura esquiva y con un narrador que se oculta tras el lenguaje —mismo que se erige como pilar de la obra— requiere la implicación y la acción del receptor, de su inmersión en un viaje por los estratos que componen el inframundo. Al recorrerlos, el lector se instala en los dominios de una muerte situada en la vida cotidiana. La entrada simbólica de este último en el texto por vía de la elusión muestra una muerte concreta: producto de la violencia, de la llamada guerra contra el narcotráfico, de las desapariciones forzadas, de una acumulación de capital que se impone sobre cualquier otro principio. En otros términos, es una escritura que, a partir del mito, señala una sociedad donde se han roto el tejido social, el sistema y las instituciones que la regían, donde prevalecen las matanzas y las carnicerías, que ha cedido el poder a un Estado que deja de lado a los ciudadanos en aras de aumentar la acumulación de capital.

A manera de conclusión

A pesar de la omisión de la violencia que ha caracterizado al país desde mediados de la década pasada, *Señales que precederán al fin del mundo* articula un mundo que cobra sentido por medio de lo que Roland Barthes anunciaba como el nacimiento del lector. Más allá del placer estético que experimentaba el receptor de la obra por mediación del acto de lectura y del conocimiento de los códigos y de las convenciones literarias de un subgénero, se trata de una

recomposición entre autor y lector en el texto. La representación busca, sin fines moralizantes, establecer un diálogo sobre lo que está ausente, sobre aquello que cuesta trabajo nombrar o que ha perdido su gravedad. En ese sentido, la escritura oblicua de Yuri Herrera se convierte en una búsqueda, en un diálogo ético sobre los problemas que aquejan al país. Esta peculiaridad de su obra está presente también en *Trabajos del reino*. Sobre este punto, el autor mismo asevera: "Decidí que en la novela no aparecerían las palabras México, Estados Unidos, narcotráfico, droga. Si lo hacían, era acudir a una serie de términos que ya está demasiado codificada, manoseada y que no me permitía contar la historia con sus propias palabras" (Herrera en Vimos, 2014: s/p). Esas propias palabras de ambas novelas conforman un espacio multitemporal, en el que el misterio y la potencia simbólica del mito replantean los temores y los dilemas ante fuerzas fácticas, como el Estado y el crimen organizado.

El espacio dialógico que propone el autor en la obra une varias aristas para dar cuenta, entre otras cosas, de un presente conflictivo y confuso. Las alusiones al origen del Universo ponen de relieve el carácter caótico y angustiante que define a este último de acuerdo a la tradición mexica. La capacidad selectiva de la que se sirve Herrera, manifiesta en la actualización y la reelaboración de elementos propios del pensamiento nahua, acentúa el caos, los mecanismos ilógicos y una violencia que se impone en todos los ámbitos de las acciones humanas.

La novela transforma algunos de los aspectos del mundo que se pueden percibir en lenguaje. Lo oblicuo en la escritura sobre la violencia de nuestro autor evade lo meramente documental para tejer una nueva fábula —una *poiesis*, en el sentido de "creación"— arraigada en el mito, en tanto que forma de percibir y de actuar en la realidad. El texto sortea los enfoques simplistas y propone una recreación literaria más profunda y dotada de sentido del fenómeno de la brutalidad y de la violencia. En este marco referencial, la obra es una muestra de las necroescrituras, es decir, un producto cultural que establece una elaboración de sentido —en conjunto con el lector— sobre aspectos que una sociedad intenta conjurar. La estética de los vacíos y los espacios en blanco propone un diálogo o, mejor dicho, un dialogismo sobre el presente y otras posibilidades de concebir una posición ante el mundo en el espacio textual.

Bibliografía

BUTLER, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.

CAVARERO, Adriana (2009), *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona/México, Antrhopos/UAM-Iztapalapa.

DUVERGER, Christian (1983), *La flor letal. Economía del sacrificio azteca*. México, FCE.

ESQUINCA, Bernardo (2013), *Toda la sangre*. México, Almadía.

HERNÁNDEZ, Alejandro (2013), *Amarás a Dios sobre todas las cosas*. México, Tusquets.

HERRERA, Yuri (2010), *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres, España, Periférica.

HERRERA, Yuri (2004), *Trabajos del reino*. Cáceres, España, Periférica.

HERRERA, Yuri (2013), *La transmigración de los cuerpos*. Cáceres, España, Periférica.

ISER, Wolfgang (1996), "Las relaciones entre el texto y el lector", en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Grijalbo Mondadori.

LOMELÍ, Luis Felipe (2014), *Indio borrado*. México, Tusquets.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1992), "Homshuk. Análisis temático del relato", en *Anales de Atropología*, UNAM, vol. 29, n.º 1, pp. 261-283.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (2010), *La muerte entre los mexicas*. México, Tusquets.

MESA, Jaime (2008), "La generación inexistente", *Fondo de Cultura Económica*. Consultado en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14705>, (10/04/2017).

MESA, Jaime (2016), "100 protagonistas de la Generación Inexistente", *Literal*. Consultado en: <http://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacion-inexistente/> (10/04/2017).

MONGE, Emiliano (2015), *Las tierras arrasadas*. México, Random House Mondadori.

MORALES PONCE, Ulises (2008), *Welcome coyote*. Veracruz, Universidad Veracruzana.

NAVARRO PASTOR, Santiago (2011), "La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera", *iMex. México Interdisciplinario*, año I, n.º 1, invierno 2011, pp. 93-126.

OBIOL, María José (2009), "La fábula y su belleza", *El País.* Consultado en: <https://elpais.com/diario/2009/10/10/babelia/1255133540_850215.html> (12/04/2017).

ORTUÑO, Antonio (2013), *La fila india*. México, Océano.

RAMA, Ángel (1984), *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.

RAMÍREZ HEREDIA, Rafael (2004), *La mara*. Madrid, Alfaguara.

RIVERA GARZA, Cristina (2013), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México, Tusquets.

VALENCIA, Sayak (2010), *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

VILLALOBOS, Juan Pablo (2010), *Fiesta en la madriguera*. México, Anagrama.

VIMOS, Víctor (2014), "Yuri Herrera: 'las palabras a las que acudimos tienen historia', *El Telégrafo*. Consultado en: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/yuri-herrera-las-palabras-a-la-que-acudimos-tienen-historia>, (14/07/2017).

YÉPEZ, Heriberto (2008), *Al otro lado*. México, Planeta.

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

Historia, mito y utopía: identidades mitopoéticas en la poesía chilena

History, Myth and Utopia: Myth Poetics Identities in Chilean Poetry

Naín Nómez
Universidad de Santiago de Chile (Santiago de Chile)
nain.nomez@usach.cl

Resumen: el mito aparece en los inicios de la vida humana como narración o ficción, como explicación del orden natural o como mitopoiesis o creación consciente de donde extrae su material la literatura para crear una especie de mitología "privada". A partir de aquí, este trabajo explora la reformulación crítica de los mitos fundacionales en relación a la historia latinoamericana y chilena, además de su refundación heroica o degradada, utópica y distópica, real o simbólica. Desde la reescritura mítico-histórica de los poetas Pablo Neruda y Pablo de Rokha, se analizan someramente las representaciones que hacen de las identidades mitopoéticas otros poetas del siglo XX como Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Gonzalo Millán, Raúl Zurita y Elvira Hernández.
Palabras clave: poesía, mitopoético, identidad, utopía y distopía

Abstract: Myth appears in the beginning of human life as narration or fiction, as explanation of the natural order or as mitopoiesis or consciousness creation, from where literature takes out its subject matter in order to create a kind of "private" mythology. From here, this work explores the critical reformulation of original myths in relation to Latin American and Chilean history and its heroic and degraded, utopic and distopic, real or symbolic re-foundation. From the mythical-historical rewriting of poets Pablo Neruda and Pablo de Rokha, representations of mythopoetic identities done for other Chilean poets of the XX century, like Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Gonzalo Millán, Raúl Zurita, and Elvira Hernández are briefly analized.
Keywords: Poetry, Myh-Poetics, Identity, Utopia, Dystopia

Recibido:07/12/2018
Aprobado: 28/01/2019

Introducción: mito, historia y poesía

Sabemos que el mito aparece en los inicios de la vida humana en tanto narración homérica o como ficción, como ocurre en Platón y el mito de la caverna, como explicación arcaica del orden natural, como mitopoiesis o creación consciente, de donde extrae su material la literatura para crear una especie de mitología "privada". El mito refuerza la tradición, porque su cristalización tiende a congelar la historia, y de allí las definiciones que lo entroncan con el control social, con el fetichismo de la ideología, con los rituales vacíos y los estereotipos. Asimismo, como señala Leszek Kolakowski (*La presencia del mito,* 1990), puede ser una forma autónoma de pensamiento y vida, un relato fabuloso o semihistórico, que ratifica los orígenes y consolida la conciencia simbólica de una sociedad humana. El autor agrega que "se refieren al origen absoluto del mundo de la experiencia […] se refieren a la necesidad de los acontecimientos" (13). Ya en el año 1744, Juan Bautista Vico indicaba, en sus *Principios de una Ciencia Nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, que "los caracteres divinos o heroicos son mitos o relatos verdaderos […] sus alegorías […] contienen sentidos no analógicos, sino unívocos, no filosóficos, sino históricos (256). En un extenso comentario introductorio, Ernesto Grassi indica que para Vico

> la forma en que se expresa la fantasía en los tiempos divinos y heroicos es el mito… Los personajes míticos son, pues, conceptos fantásticos, son imágenes poéticas creadas por la fantasía. Como toda la poesía en general, posee también el mito un significado universal y unívoco: el mito reduce la multiplicidad a una unidad… El carácter específico de lo mitopoético está en que el mito es alegoría […] El mito no es, pues, simple cuento, invento arbitrario, fantasía precientífica, sino que expresa alegóricamente el ser de las cosas divinas, naturales y humanas. La figura mítica es símbolo del ser humano y los hechos míticos son representación simbólica de los sucesos decisivos de la vida humana…el mito se caracteriza por ser "historia verdadera". (176-177)

Mircea Eliade (*Mito y realidad*, 1968) se refería a los mitos vivientes que dan significado y valor a la vida y especialmente se detenía en los mitos cosmogónicos que relataban el tiempo fabuloso de los comienzos de una cultura, una sociedad o un grupo humano y también a los mitos del origen de la muerte. Son los mitos fundacionales que encontramos en toda cosmovisión, especialmente en la historia de las religiones (210-211). En este sentido, el mito fundacional es también un mito cultural y pertenece al conjunto de realidades simbólicas, valóricas y normativas que generan los estilos de vida y los modelos de relaciones interpersonales y sociales. Ningún mito surge fuera de la práctica social y la decantación de la tradición es un resultado de lo mismo. Levi Strauss (*El pensamiento salvaje*, 1972) señalaba que el mito forma una estructura permanente que se refiere a todo el tiempo, pero que tiene una infinidad de variantes. Desde su punto de vista es un instrumento lógico a través del cual se formaliza un modo de pensamiento que no es distinto en lo fundamental del pensamiento racional y que se reactualiza a través de ritos, cultos, juegos y

ceremonias, como ocurre en las prácticas religiosas, militares, políticas o culturales en su forma específica. Y añade: "Gracias al ritual, el pasado 'desunido' del mito se articula, por una parte, con la periodicidad biológica y de las estaciones y, por otra parte, con el pasado 'unido' que liga, a lo largo de las generaciones, a los muertos y a los vivos" (3439). Kolakowski critica a Carl Jung y a Eliade por pretender demostrar que mitos particulares sean concreciones espaciales y temporales del mito arquetípico común. Para él, es muy difícil poder conceptualizarlo, debido a que sólo aparece en la práctica social y entonces, las hipótesis de Eliade ya serían parte de la conciencia mítica. El mito plantea el problema de la trascendencia. Kolakowski indica que frente a lo pasajero de la historia aparece la forma mítica de la temporalidad, que ve en el pasar de las cosas no únicamente la 'transformación' sino también la 'acumulación': que los hechos se hagan valores. En lo pasajero crece y permanece algo no pasajero, en la variabilidad de los sucesos se acumula algo que resiste a la ruina. La superación de la temporalidad se haría efectiva en los mitos, en donde lo pasado (es decir la tradición) es capaz de sobrevivir en su parte no empírica y valorativa: hace frente al tiempo. La conciencia mítica es un acto de afirmar los valores (16-19). Esto lo reitera Gracia Maturo (1972) en relación a la literatura latinoamericana, cuando afirma que:

> [u]na vasta zona del ámbito literario (y específicamente de la poesía actual) prefiere prescindir expresamente de las pautas culturales del mito ya elaborado. Ello no impide que afloren a menudo en la poética contemporánea imágenes arquetípicas cuya profundidad y valor *no siempre son conscientemente asumidos por los poetas.* Es en esta particular medida como puede ser aceptada la afirmación de que el poeta es siempre un mitógrafo. Su actividad intuitiva o imaginaria le lleva al encuentro de elementos primigenios de gran amplitud significante como el fuego o el agua; de objetos naturales de neto valor simbólico tales como el sol, la luna, el árbol; de tipos de conducta humana que representan verdaderos arquetipos orientadores. (51; cursivas del original)

Es por eso que el mito y sus formas simbólicas aparecen una y otra vez en la literatura y específicamente en la poesía, donde a través de reinterpretaciones y elaboraciones se percibe la pluralidad de su campo semántico y su permanencia en las estructuras profundas de la conciencia. En las secciones siguientes, incursionaremos en la manera como algunos poetas chilenos contemporáneos han asumido las fuentes míticas, especialmente amerindias, para articularlas a la historia y la cultura continental.

Pablo Neruda: por una épica mitopoética

En la poesía de Pablo Neruda (1904-1973), poeta fundamental del siglo XX chileno y latinoamericano, existe el reconocimiento de una identidad poética articulada a los mitos originarios de América, especialmente los mitos de fundación del origen y los símbolos de una génesis natural ligados al mar, el sol, la tierra, la lluvia y los ríos. Así se aprecia, por ejemplo, en el *Canto general* (1950) y, aunque en menor medida, en las *Odas* (1952-1956), *Canción de gesta*

(1960), los "cantos ceremoniales" (1961) y el "Memorial" (1964). Específicamente, se ha estudiado la relación de la historia concreta de Chile y el continente con la re-fundación mítica en el *Canto general.* El poemario de Neruda, para bien o para mal, se declara en guerra con una parte importante de la historia oficial y construye desde el cruce del mito y la historia, una visión posible del mundo americano, de su tradición revisitada y revisada y de su proyecto utópico basal. Su libro publicado en el cruce pendular del siglo XX asume el apogeo del proceso moderno con un cuestionamiento de las identidades tradicionales, pero enarbolando un lenguaje apofántico y solemne, deudor de la tradición del tonante vate épico, en el mismo momento que "los poetas bajaron del Olimpo" en el decir de Nicanor Parra.

El poema central del *Canto*, "Alturas de Macchu Picchu", presenta un viajero espacial y temporal que asume la tarea prometeica de superar la conciencia de lo transitorio en una búsqueda moderna e iniciática (ya no romántica) del Absoluto que se remonta a los orígenes americanos. Para subir a la montaña, primero el sujeto debe bajar a los abismos desde donde fluye la muerte colectiva, la "poderosa muerte" que no es pura negatividad, sino que trae la fecundación de lo total (el arraigo terrestre y el vuelo airoso), pero en el ámbito de lo histórico y social. Juan Villegas, Cedomil Goic y Mario Rodríguez[1] han abundado en la interpretación de este viaje iniciático como un vínculo con la comunidad y la búsqueda de un elemento esencial a la vida más allá de las formas aparienciales. En el canto VI ya se establece la relación entre el dolor personal y el dolor colectivo, en donde se patentiza la aniquilación de la vida pero también la afirmación de que el reino muerto vive todavía. Hay una solidaridad que se extiende entre este reino muerto y el sujeto que lo recupera y lo catapulta al mito del proyecto futuro de la comunidad. El sujeto del poema exclama: "Piedra en la piedra, ¿el hombre donde estuvo? / Aire en el aire, ¿el hombre donde estuvo? / Tiempo en el tiempo, ¿el hombre donde estuvo?" (*O.C.*, Tomo I, p. 341). Piedra, aire y tiempo son los elementos escalonados que amalgaman la relación entre la naturaleza y la historia, a partir de la pregunta por una trascendencia que se puede encontrar exclusivamente en la fundación mítica de la realidad. Sin embargo, en ese momento la pregunta no puede ser respondida, ya que el sujeto sólo aprehende un "racimo de caras o máscaras" y para encontrar la unidad humana ausente, debe incursionar en la muerte, lo que se hace a través del viaje al centro de las cosas, como un regreso a la tierra y su fugaz primavera, en una contradictoria asunción del mito heroico, convertido ahora en mito de regeneración. Así la "verdadera, abrasadora muerte" se transforma en su contrario: "una vida después de tantas vidas".

El viaje iniciático ha terminado y en el esplendor de las ruinas, opuestas al proceso moderno represor de la identidad americana, el ser humano sujeto del canto se perpetúa, pero a partir de su propia ausencia. Al responder ahora la pregunta ¿qué era el hombre?, en el canto X, la noción de la muerte es

[1] En Juan Villegas, *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto general de Neruda* (1976); Cedomil Goic, "Alturas de Macchu Picchu: la torre y el abismo", *Anales de la Universidad de Chile* (1971); Mario Rodríguez, "Reunión bajo las nuevas banderas o la conversión política de Pablo Neruda", *Mapocho* (1964).

reemplazada por la noción de la necesidad: el hambre (Alain Sicard, 1984). Así el ser individual se hace plural: "Juan Cortapiedras, Juan Comefrío, Juan Piesdescalzos" (Neruda, 1973: 343) y el antiguo esclavo renace convertido en la caracterización de su oficio o en la afirmación de su valor esencial, lo que reafirma su constitución en mito, sin perder su carácter histórico: "Sube a nacer conmigo, hermano" (Canto XII). A partir del acto visionario del sujeto, el antiguo habitante americano resurge como parte de un colectivo ("tu dolor diseminado", "los silenciosos labios derramados") para contar su historia de esclavitud y unirla con la historia del presente en un gesto ritual y mítico que trasciende la realidad empírica. El poeta como voz de la tribu encarna la figura del antiguo chamán, brujo, hechicero, capaz de evocar a los muertos para recontar y recuperar su historia: "veo el antiguo ser, servidor, el dormido/ en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre, mil mujeres" (342). Así se convierte en el sujeto de la acción histórica, "yo vengo a hablar por vuestra boca muerta" (343), que desde el romanticismo ha sido central en la ideología de la modernidad aunque, por otro lado, revive la presencia del mito a través de una revitalización de los valores trascendentes de la condición humana.

Pablo de Rokha: del mito heroico al mito de lo nacional-popular

La poesía de Pablo de Rokha (1894-1968) tiene similitudes con la de Neruda, con la cual se desarrolla paralelamente, pero también presenta diferencias importantes en su ordenamiento, su hibridez y apertura hacia otros géneros, su descomunalidad, su lenguaje barroco y fragmentado y, en fin, su falta de límites que lo instala en una marginalidad crítica a la que lo ha relegado el oficialismo canónico. En primera instancia, se podría señalar que sus textos responden en forma substancial a los mitos culturales elaborados por la oligarquía dominante como una visión identitaria estereotipada. De este modo, aparecen en sus poemarios por ejemplo los paisajes, los rituales, las comidas, la cultura popular, las imágenes rurales del campesino y del arriero, los eventos épicos de la historia y la figura del "roto", todos símbolos de lo que algunos historiadores y sociólogos llaman la "chilenidad". No obstante, en la obra del poeta estos elementos adquieren un carácter diferente, ya que refundan el estereotipo y lo convierten en una especie de palimpsesto del mito original. Un caso ejemplar lo constituye *Arenga sobre el arte* publicado en 1949, un año antes que el *Canto general* de Neruda. Reúne 3 libros distintos: un libro de poemas de su esposa Winétt, un libro de estética personal y un conjunto de poemas. Aquí se intenta, al igual que en Neruda, refundar la historia del país y del continente mezclando la descripción histórica con una versión mítica de la realidad representada. Hay una simbólica del ideal heroico propio de la épica medieval con una escritura que juega con las oposiciones de lo culto y lo popular y donde una de sus finalidades centrales es hacer un retablo de personajes históricos de diversas épocas y filiaciones sociales, mezclando la historia con la literatura, la familia, lo anónimo, lo común y lo cotidiano. Entre los personajes aparecen el poeta Alonso de Ercilla, el fundador de Chile Bernardo O'Higgins, el poeta Pedro de Oña, el corsario Walter Raleigh, el político Vicente Pérez Rosales, el "roto" Juan Godoy y otros más desconocidos, en un discurso que busca ser la re-

escritura de la historia universal, pero de manera más específica del país. Bardo, vate, voz de la tribu, el sujeto y el discurso marcan su propia posición revisionista, que no sólo es la del intérprete, sino también la del observador y protagonista que padece los sucesos narrados: "Corriendo, andando, durmiendo, cantando o llorando desde mi montaña de contradicciones e incendios, emerge y avanza con las manos cortadas y un tambor negro en el pecho, estrellándose contra la eternidad" (de Rokha, 1949: 279). Actitud antinómica entre la realidad y el símbolo, entre lo abstracto y lo concreto, entre lo que pertenece al mito y lo que corresponde a la historia, entre la tradición y la rebelión refundadora, que resalta el poeta desde el título de los poemas: "Retrato furioso", "Lamento americano de las colonias", "Gran oda clásica a Hispanoamérica", "El llanto de los llantos", "Anecdotario completamente desaforado", "Epopeya de peripecias", etc. Probablemente el poema que concentra la reconversión de los estereotipos en mitos de la identidad nacional sea "Teogonía y cosmología del libro de cocina (Ensueño del infierno)", que aparece en el libro *Arenga sobre el arte* ya mencionado y que en la antología de 1954 realizada por el poeta se titula "Epopeya de las comidas y bebidas de Chile". En este texto, personajes, lugares, alimentos y acontecimientos del espacio nacional se mezclan para dar vida a una épica popular y ejemplar. Esta refundación del mundo campesino es una ruptura con los tópicos que sobre la vida rural han realizado históricamente los sectores dominantes de la sociedad chilena, ya que lo que aquí se exalta es la memoria de un escenario arcaico en el cual campesinos, mineros, pescadores y proletarios vuelven a ser parte de la historia como protagonistas anónimos, pero siempre reales. En cierto sentido, lo que hace de Rokha es convertir lo privado en gesta pública o valor colectivo, elemento estructural del mito, como ha señalado Kolakowski. El propio sujeto en primera persona asume una parte de esa identidad anónima que se universaliza y trasciende como parte de un mundo real y simbólico: "la chichita bien madura brama en las tinajas…y nosotros nos acordaremos de todo lo que no hicimos y pudimos y debimos y quisimos hacer, como un loco asomado a la noria vacía de la aldea" (1954: 397). El poema circula, va de un elemento a otro, haciendo de este continuo vaivén su propia estructura. Cualquier acción natural deviene liturgia sagrada y original: comer, beber, realizar la vendimia, hacer el amor, cabalgar por el campo, las amistades, la trilla, la guerra, la muerte. Pero todo pasa por la alimentación, la especificidad de los lugares, los personajes y los acontecimientos que en su transitoriedad se hacen míticamente trascendentes, como en el siguiente ejemplo que rememora un cuadro de Il Bosco, una escena de La Eneida de Virgilio o las Bacanales de Dionisio o Baco recreadas en la mitología griega y en la *Metamorfosis* de Ovidio, pero ahora en versión popular:

> Cuando está borracho el año, el otoño, los rastrojos, los abejorros, los porotos, la peonada, los patrones y los lagares,/ comienza la vendimia, la cual se produce reventando pámpanos agarrados al sol encima de los pechos, del vientre, de los muslos de las muchachas,/ que habrán de estar de espaldas, con las piernas abiertas, riéndose,/ mientras resuellan las carretas, sonando cerro abajo/ y un roto apalea a una patagua, creyéndola su mujer querida y arriba…/ grita un chorro de vino, que anda por bajo

> debajo de los subterráneos, gritando, grita, como un animal muerto, grita/ mostrándole a la inmortalidad su verga de toro. (1954: 404-405)

Esta escena dionisíaca y pansexual, incorpora en su realismo cinemático un aura de mancomunidad que trasciende la pura descripción para hacerse paradigma epopéyico uniendo lo singular con lo universal. En otros poemas como "Campeonato de rayuela", "La posada de don Lucho Contardo", Rotología del poroto", "Los borrachos dionisíacos", Pablo de Rokha se reapropia de un mundo rural cotidiano degradado por la historiografía tradicional y lo instala en una mitología con ribetes trascendentes que exalta los valores de las clases populares a partir de los impulsos originarios: comer, beber, erotismo instintivo, reír, llorar, divertirse, angustiarse, morir. Es una versión chilenizada de lo nacional-popular como proyecto paradigmático que busca iluminar los valores reprimidos de las clases subalternas, al hacer de objetos y lugares comunes, nuevos símbolos.

Utopías de la memoria y mito degradado en la poesía de los cincuenta y sesenta

Por motivos de espacio, haremos un breve escorzo en esta sección y la siguiente. La reescritura que hace Nicanor Parra (1914-2018) de la tradición literaria anterior, desde el romanticismo hasta las vanguardias, inaugura una resemantización del mito de la Nación y del ideal heroico a partir de una elaboración de lo cotidiano y popular, pero de manera diferente a la de Neruda y de Rokha. Su ruptura, ya incluida en *Poemas y antipoemas* de 1954, tiene que ver con el lugar donde se sitúa el poeta y el distanciamiento explosivo frente a cualquier intento de sacralización. Para ello le sirven la parodia, la ironía, la sátira, la paráfrasis, la contradicción, la polémica, el palimpsesto, la intertextualidad, la autoreflexibilidad, la caricatura y todo aquel elemento que enmascare las nuevas identidades tránsfugas, en fuga permanente hacia un espejo que degrada e invisibiliza. En Parra, el sujeto autoreflexivo reniega de toda fundación que no sea la del propio discurso aprisionado en su máscara, disolviendo cualquier identidad salvadora (la libertad, el otro, la sociedad), como querían los vanguardistas. Los discursos (poéticos) son sólo discursos de sobremesa, cuyo interlocutor está tan degradado como el locutor que los emite. Su contenido es la desesperanza, el absurdo, la angustia, el fracaso, la desesperación, la corrosión de la parodia, porque somos "un embutido de ángel y bestia" (2015: 54) y "un yogur es lo más que podría ofrecerte" (253). En esta trascendencia vacía fuera de todo mito iluminista, el sujeto parriano es un pobre diablo parafraseador y enmascarado, que lo único que tiene es "la muerte por delante" (217). Sus textos dan cuenta de personajes que critican la historia cultural hecha de falsas mitologías y fundaciones espurias, aunque sus discursos retoman la realidad que perdura detrás del símbolo y la vuelve a llenar de otro sentido. En Parra, la escritura es un forado que busca desmitologizar la historia individual y colectiva del pasado y del presente, para describir la in-trascendencia de un futuro opaco, absurdo y limitado que desaparece en la nada, porque "no, la vida no tiene sentido" (83).

En Enrique Lihn (1929-1988), este papel desmitificador de la literatura es también extremo. La fundación termina con la destrucción misma de la escritura a partir de una autotransgresión que hace del discurso una pura inanidad, un rumor de palabras que no pretenden destruir nada. Los sujetos lihneanos asumen su desmitificación en la figura de un no-vate marginal, degradado y excéntrico dentro de una sociedad decadente. Su canto es un anticanto y su mundo es grotesco. En Lihn no hay ni siquiera refugio en la subjetividad porque ésta se desfonda en un juego de espejos donde la realidad se refracta en una multiplicidad de máscaras, tal como se aprecia en "La vejez de Narciso": "Me miro en el espejo y no veo mi rostro. / He desaparecido: el espejo es mi rostro. / Me he desaparecido" (Lihn, 1995*:* 24). Así frente al mito de Narciso, el sujeto Narciso satiriza su propia vejez: "He perdido el sentido de mi rostro/ o de tanto contarlo, se me ha vuelto infinito…/ y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto" (24). Todo mito fundacional parece haber caducado en la escritura de Lihn. No hay trascendencia ni divina ni humana, ni siquiera discursiva. Lo que permanece es un lenguaje contingente y la condensación de la experiencia fuera de todo camuflaje sacralizador: desgarrada, distanciada y escéptica. Es como si el poeta quisiera mostrar los disvalores de la sociedad moderna en concordancia con una convivencia humana degradada como nación: "Nunca salí del horroroso Chile…nunca salí de nada" (1986 : 213); degradada como posibilidad de rebelión frente a la muerte: "¿Por qué pues no morir tranquilamente?/ …no se agite, tranquilo, basta, basta./ Basta, basta, tranquilo, aquí tiene su muerte" (38); degradada como imaginario positivo: "cuando la arrastraron a la violencia/ a la tortura" (53) y, en fin, degradada desde el nacimiento: "Nada se pierde con vivir, tenemos/ todo el tiempo del tiempo por delante/ para ser el vacío que somos en el fondo" (60) o ahora la degradación del Canto General nerudiano: "Soy un cantante limitado y un minusválido de la canción/ Canto General al Paseo Ahumada" (1995: 237). Aunque la escritura parece ser la única que permite una tenue refundación de la realidad caída: "No puede ser feliz, ello me fue negado, pero escribí" (175).

En el mismo periodo, los llamados poetas de los lares (poesía del Lar, del origen, de la Frontera) desarrollan una línea antinómica con los poetas nombrados más arriba, puesto que al decir de Jorge Teillier (1935-1996), su mejor representante, "lo importante no es el lado puramente estético, sino la poesía como creación del mito y de un espacio y tiempo que trascienden lo cotidiano" (en Calderón 1970: 356). Y en "Los poetas de los lares…", reafirma que "la nostalgia de los 'poetas de los lares' [es] su búsqueda del reencuentro con una edad de oro, que no se debe confundir sólo con la de la infancia, sino con la del paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra…" (Teillier, 1999: 26), planteamiento donde soterradamente aflora la genealogía de algunos románticos o simbolistas europeos como Rilke, Hörderlin, Esenin o Tralk. De esta manera, la poesía de Teillier vuelve a relevar el papel de los mitos fundacionales, que en el decir de Kolakowski son "actos de la afirmación de valores" (fraternidad, solidaridad, amor filial y carnal, paraíso perdido, comunión con la naturaleza), a contrapelo de las representaciones postmodernas que empiezan a socavar al sujeto unitario de la modernidad en

esos años. Desde su primer texto, *Ángeles y gorriones* de 1956, la producción teilleriana elabora un sólo gran libro donde el testigo-poeta bucea en el recuerdo individual y colectivo en busca de una edad dorada con la verdad poética, que trata de hacer de lo efímero y transitorio algo permanente que recupere ese tiempo idílico. Esta edad mitológica reaparece también en los títulos de sus libros y poemas: "Los dominios perdidos", "El árbol de la memoria", "Poemas del país de nunca jamás", "Para un pueblo fantasma", "El retorno de Orfeo", pero representa sólo un deseo de trascendencia momentáneo porque el espíritu moderno lo ha desintegrado. De este modo, el sujeto poético vive siempre en una especie de Frontera real e imaginaria en que el *illo tempore* se hace visible y se recupera, pero siempre de manera transitoria. Arraigo circunstancial en cuyos residuos aparecen los espacios ocultos y secretos de manera nostálgica y angustiada: "pienso que la felicidad /no es sino un leve deslizarse de remos en el agua" (1996: 108) o como en el poema "Cuando todos se vayan": "Cuando todos se vayan a otros planetas/ yo quedaré en la ciudad abandonada/ bebiendo un último vaso de cerveza, / y luego volveré al pueblo donde siempre regreso" (1999: 86). Como indica Andreas Huyssen, "el modo de la memoria es búsqueda más que recuperación" (1995: 3). Es una lucha contra la amnesia del tiempo moderno que busca iluminar la historia individual y social. Y luego el crítico agrega: "la fisura que se abre entre el experimentar un suceso y recordarlo como representación es inevitable…esta separación debería entenderse como un poderoso estimulante para la creatividad artística y cultural" (3). Lo que Huyssen llama *Twilight Memories* (memorias crepusculares, nocturnas, ensoñadas, oscuras) es lo mismo que Teillier recupera en un poema titulado "Twilight": "Viajamos y viajamos/ aun sabiendo que todo no puede sino terminar/ en una casa miserable/desde donde se mira/ esa luz obstinada en pelear con la noche" ("El árbol de la memoria", 1996: 29).

Si bien Efraín Barquero (1931), compañero de ruta de Teillier, reitera algunas de las características de la poesía anterior, se diferencia desde su primer libro, *La piedra del pueblo* de 1954*,* por el hecho de que su búsqueda también se elabora a partir del mito de la comunidad perdida, pero en esta escritura no desaparece nunca del todo, puesto que se recupera momentáneamente en un presente donde el sujeto del poema la hace realidad con su acción, su actitud, su contenido. Barquero lo ha expresado, al señalar que se trata de "poetizar la trascendencia de los actos, de los vínculos, de los gestos, de los valores esenciales de la vida. Pero no sólo *poetizar*, sino también fundar un plano de existencia nueva donde se dé a luz un hombre nuevo capaz de recuperar una esencia vital perdida en el universo" (Calderón: 348; cursivas del original). Su actividad creadora tiene también un sentido religioso de acercamiento entre los seres humanos y debe conllevar una actitud moral ante la poesía, la crítica y el lector. De este modo, aquí la naturaleza es recuperada para dar lugar a una epifanía ancestral con el ser humano. Los objetos y los actos cotidianos pasan a tener un carácter esencial y producen una comunión escatológica en el aquí y el ahora con el sujeto, a través de los elementos originales: el pan, la piedra, el agua, la tierra: "La mesa servida que me aguarda/ tiene todos los frutos y nadie sentado. / Pero el pan no se añeja ni el vino se enturbia, / en la mano tendida que no

encuentra la otra" (Barquero, 2000: 341). O como se indica en el poema "Trueque sagrado" del libro *La mesa de la tierra* de 1998: "Se reconciliaron y comieron juntos/ gustando la comida, celebrando ese día. / Porque lo primero que hicieron al sentarse/ fue coger el cuchillo de la mesa/ y morder el hierro para quitarle su sabor amargo/ antes de mezclarlo a los alimentos sin mezcla/ que nacieron del primer pacto de sangre" (346). Por un lado, aparecen en Barquero las fuerzas naturales como símbolos míticos (el aire, el fuego, la tierra, el agua, la piedra, la semilla, el grano) y, por el otro, materias y actos que aluden a la solidaridad y el intercambio humano (el pan, el cuchillo, el enjambre, la casa, la puerta, el vino) y que también se mitifican como gestos ancestrales de una comunidad perdida.

Coda final: utopías y distopías en la poesía actual

Aquí unas palabras finales para referirnos a la poesía más actual. Durante el periodo dictatorial, varios poetas de-construyen los mitos de una nación cuya institucionalidad fue secuestrada por la dictadura, reelaboran la realidad generando nuevas utopías y desarrollando desmitificaciones distópicas, incluyendo la re-sacralización o desacralización de los mitos religiosos, políticos y culturales. En este sentido, hay que abordar textos como *La Bandera de Chile* (1981/1991) de la poeta Elvira Hernández, quien toma uno de los símbolos fundadores de la patria-nación para deconstruir su simbolización vaciada de contenido en el régimen dictatorial como emblema mujer-madre-patria y conformar así un nuevo cuerpo que se desplaza desde su clausura hacia un autoreconocimiento de denuncia que alude también a la representación mujer. Otro tanto ocurre con la poesía de Raúl Zurita, quien en *Purgatorio* (1979) *y Anteparaíso* (1982) realiza el ejercicio de recuperar la escatología judeocristiana, especialmente los símbolos del mesianismo y el lenguaje de la revelación, con el fin de metaforizar las agresiones sufridas por el cuerpo social, el cual se sitúa simbólicamente en las laceraciones del propio cuerpo, al mismo tiempo que le devuelve la trascendencia a la naturaleza (cordillera, playas, desierto, áreas verdes) frente a la deshumanización imperante. La desmitificación distópica de *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán donde la ciudad es la patria en la tradición histórica, centro donde confluyen lo sagrado y lo profano , destruida y arruinada por el vandalismo de la represión. En un gesto refundador, la escritura de Millán retorna la ciudad a sus orígenes para reconstruirla estirpando la plaga que se ha apoderado de ella y para transformarla en una especie de paraíso perdido donde los ciclos humanos y los ciclos de la naturaleza conviven a partir del imaginario poético. O la reterritorialización que hace Eugenia Brito de la ciudad de Santiago, a través de una sujeto escindida y dañada por el dominio patriarcal en su poemario *Vía pública* de 1984. Para ello, la poeta escoge la imagen de la Virgen de la Inmaculada Concepción del cerro San Cristóbal, lo que le permite re-semantizar la sacralidad del mito religioso hasta proponer un nuevo orden para la Ciudad y la Vía Pública.

Por motivos de espacio sólo podemos mencionar algunos poetas que en el periodo de la postdictadura mantienen una importante articulación con la

reescritura, las representaciones y la presencia de los mitos. Entre ellos podemos citar a Carmen Berenguer, Thomas Harris, Marina Arrate, Roxana Miranda, Nelson Torres, Juan Pablo Riveros, Elicura Chihuailaf, Ivonne Coñuecar y Héctor Hernández Montecinos, entre muchos otros. La batalla de nuestros poetas pareciera seguir relacionada con una resignificación constante de nuestros mitos culturales y fundacionales. La resistencia frente a la desterritorialización de la aldea global neoliberal no implica sólo una reconversión de la tradición fundacional de los mitos, sino también la necesidad de que los discursos poéticos socaven la homogeneidad de identidades inamovibles, estereotipadas e ideologizadas. En esta tarea, la poesía sigue dibujando la retradicionalización imaginada: la de los mitos del porvenir. Como indica el poeta huilliche Jaime Luis Huenún: "La poesía queda en el limbo de la lengua, esperando se despeje el camino hacia la memoria humana, su verdadero territorio… su destino… En medio de las alucinaciones y la fractura del tiempo real… recordar y remontar hacia el origen de la sangre y la palabra es siempre un acto subversivo" (2000: 167). Revitalizar los mitos es recordar la nostalgia de lo que fue y lo que pudo ser, y escribir sobre lo que todavía soñamos sigue siendo tarea fundamental de la poesía.

Bibliografía

Barquero, Efraín (2000), *Antología.* Santiago de Chile, Lom Ediciones.

Brito, Eugenia (1984), *Vía pública.* Santiago de Chile, s.e.

Calderón, Alfonso (1970). *Antología de la poesía chilena contemporánea.* Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Eliade, Mircea (1968), *Mito y realidad.* Madrid, Editorial Guadarrama.

Goic, Cedomil (1971), "Alturas de Macchu Picchu: la torre y el abismo", *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 129, n.° 157-160, pp. 153-165. DOI: <http://dx.doi.org/10.5354/0717-8883.2011.19456>.

Hernández, Elvira (1991), *La bandera de Chile.* Santiago de Chile, Libros de Tierra Firme.

Huenún, Jaime Luis (2000), En *Pentukun, 10-11*. Temuco, Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de la Frontera, pp. 167-182.

Huyssen, Andreas (1995), *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia.* New York and London, Routledge.

Kolakowski, Leszek (1990), *La presencia del mito.* Madrid, Ediciones Cátedra.

Levy-Strauss, Claude (1964), *El pensamiento salvaje.* 2ª reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica.

Lihn, Enrique (1986), *Pena de entrañamiento.* Santiago de Chile, Sinfronteras.

Lihn, Enrique (1995), *Porque escribí. Antología.* Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.

Maturo, Graciela (1972), *Claves simbólicas de García Márquez.* Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

Millán, Gonzalo (2014 [1979]), *La ciudad.* Madrid, Amargord Ediciones.

NERUDA, Pablo (1973), *Obras completas.* Tomo I. Cuarta reedición. Buenos Aires, Losada.

NÓMEZ, Naín (1995), *Pablo de Rokha. Epopeya del fuego. Antología.* Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago.

PARRA, Nicanor (2015), *Un puñado de cenizas. Antología 1937-2001.* Naín Nómez (selecc. y prólog.). Santiago de Chile, Lom Ediciones.

RODRÍGUEZ, Mario (1964), "Reunión bajo las nuevas banderas o la conversión poética de Pablo Neruda", en *Mapocho.* Santiago de Chile, Biblioteca Nacional.

ROKHA, Pablo de (1949), *Arenga sobre el arte.* Santiago de Chile, Editorial Multitud.

ROKHA, Pablo de (1954), *Antología 1916-1953*. Santiago de Chile, Editorial Multitud.

SICARD, Alain (1984), *El pensamiento poético de Pablo Neruda.* Madrid, Editorial Gredos.

TEILLIER, Jorge (1996), *Los dominios perdidos. Antología.* Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.

TEILLIER, Jorge (1999), *Prosas.* Santiago de Chile, Editorial Sudamericana Chilena.

VICO, Juan Bautista (1744), *Crítica del ideal de la formación humana en nuestro tiempo. Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones.* Introducción y comentarios de Ernesto Grassi. Santiago de Chile, Universidad de Chile.

VV. AA. (2000), *Pentukun,* vol. 10-11. Temuco, Universidad de la Frontera.

VILLEGAS, Juan (1976), *Estructuras míticas y arquetipo en el Canto general de Neruda.* Barcelona, Editorial Planeta.

ZURITA, Raúl (1979), *Purgatorio.* Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

ZURITA, Raúl (1982). *Anteparaíso.* Santiago de Chile, Editores Asociados.

Mitologías hoy
Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

LA REESCRITURA POÉTICA DE LA HISTORIA INCA EN *EL ENEMIGO Y LA MAÑANA* DE JORGE ENRIQUE ADOUM

The Poetic Rewriting of Inca History in El enemigo y la mañana *by Jorge Enrique Adoum*

MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ SORIANO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE (España)
ma.gomezsoriano@ua.es

Resumen: se plantea un acercamiento crítico a la reescritura poética de la historia llevada a cabo en *El enemigo y la mañana* de Jorge Enrique Adoum. Este poemario, el segundo de la serie agrupada bajo el título *Los cuadernos de la tierra*, toma como materia poética la expansión del Imperio Incaico hasta los territorios del actual Ecuador. El autor plantea una recreación de los mitos, la religiosidad, las costumbres y la historia del Tahuantinsuyo, en una labor de recuperación histórica nacida de una necesidad identitaria. Claro ejemplo de la reflexión histórica llevada a cabo en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, el poemario expresa la conexión del pasado con la actualidad, en una crítica contra todo imperialismo y abuso de poder, al tiempo que esboza un nuevo mito para ese tiempo nuevo: el del patriota que lucha por su territorio, un mito que tiene evidentes conexiones con la filosofía del hombre nuevo expresada por Ernesto Che Guevara.
Palabras clave: Jorge Enrique Adoum, re-escritura poética, poesía histórica, poética coloquial

Abstract: This paper proposes a critical approach to the poetic rewriting of the story carried out in *El enemigo y la mañana* by Jorge Enrique Adoum. This book of poetry, which is the second of the series grouped under the title *Los cuadernos de la Tierra,* takes the expansion of the Inca Empire to the territories of the current Ecuador as a poetic material. The author puts forward a recreation of the myths, religiosity, customs and history of Tahuantinsuyo, in a work of historical recovery originated from an identity need. As a clear example of the historical reflection carried out in the 50s and 60s of the last century, these poems express the connection between the past and the present, in a critique against all imperialism and abuse of power, while it sketches a new myth for that new time: the one of the patriot fighting for his territory, a myth that has obvious connections with the philosophy of the new man expressed by Ernesto Che Guevara.
Keywords: Jorge Enrique Adoum, Poetic Rewriting, Historical Poetry, Colloquial Poetry

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 257-273
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.621

Recibido:03/02/2018
Aprobado: 02/03/2019

Falso prólogo: una poesía que cuenta y que echa la vista atrás

En sus palabras previas a una serie de ensayos sobre *Poesía del siglo XX,* el poeta, novelista y ensayista ecuatoriano Jorge Enrique Adoum explicaba algunos de los aspectos que más valoraba en este género literario: "Creo que el hombre necesita de libertad y de poesía para vivir. Necesita recordar su historia, conocer su época, dejarla atrás en busca del futuro. Y que el buen poeta debe señalárselo, porque tiene el don para deducirlo de la acción constante de su pueblo: esa es toda su profecía" (1957: XI).

Esta concepción de una poesía útil, comprometida y estrechamente ligada a la historia constituye una excelente carta de presentación para comprender la propia producción de Adoum y, en especial, su obra poética más ambiciosa, la serie de poemarios agrupada bajo el título *Los cuadernos de la tierra.* No por casualidad el citado ensayo fue publicado en 1957, coincidiendo en el tiempo de creación con los mencionados poemarios, publicados entre 1952 y 1961.

Casi una década se prolongó este proyecto que es, en síntesis, "un extenso poema interpretativo de la historia y el paisaje ecuatorianos [...], una valorización estética de nuestra leyenda y de nuestros símbolos nacionales, hasta el punto de que su poema alcanza la sobria grandeza y el vigor de una nueva épica" (Jorge Carrera Andrade, *apud* Adoum, 2016: 220). En efecto, el mismo Adoum se refiere a sus *Cuadernos* como un intento de "historia colectiva" (2016: 18), en el que se planteó narrar poéticamente la historia de Ecuador desde los orígenes hasta sus días. Este extenso ejemplo de poema histórico o historia poética, sin embargo, quedó inconcluso con el tiempo, porque la poesía, al contrario que otros géneros, no acepta programas, según expresaba el propio autor:

> Se es empleado de la novela, decía Miguel Ángel Asturias para poner de relieve la necesidad de una disciplina de la escritura cotidiana, a horario fijo, comoquiera que hubiese sido la noche anterior, haga sol o llueva, truene o relampaguee. Pero la poesía deja constancia de un instante del autor: una llamada de teléfono o a la puerta altera ese momento fugaz. Cómo se va entonces a prever una serie de instantes sucesivos o intermitentes en los meses o años por venir. (2016: 18)[1]

[1] Aunque éste es el argumento que Adoum ofrecía como más importante, al menos en el momento en que su poesía tomó otros rumbos, con el tiempo llegó a ver otro factor que tiene, sin duda, una importancia similar: "Viéndome ahora, desde la altura de la vejez, y viendo la patria que en esos *Cuadernos* se me quedó en la Colonia, creo encontrar una razón más de no haber seguido llenándolos con mi aplicada escritura de castigado por mala conducta. Se me ocurre que al comparar las ocupaciones sociales de la noche colonial con las de entonces, me di cuenta de que el tiempo se había congelado, de que nuestra realidad era una instantánea de la realidad, de que ese *Cuaderno* en lugar de una evocación era en cierto modo válido todavía, todavía actual" (2016: 19).

Con todo, la edición completa de *Los cuadernos de la tierra*[2] consta de seis poemarios que revisitan gran parte de la historia del país: *Los orígenes* poetiza el surgimiento de las primeras tribus ecuatorianas y su lucha contra la naturaleza; *El enemigo y la mañana,* poemario en el que nos centraremos aquí, trata acerca del surgimiento y la expansión inca; *Dios trajo la sombra* cuenta la época de la conquista española; *El dorado* poetiza la primera navegación por el río Amazonas, y *Las ocupaciones nocturnas* se centra en la época del virreinato; por último, *Tras la pólvora, Manuela,* es un canto a Simón Bolívar y la independencia. Todos ellos se sustentan en una férrea creencia en la utilidad de la poesía y en la importancia de la historia:

> Porque, y es grave, no hemos integrado la Historia a la memoria, como si fuera exclusivamente dolorosa, como si no quisiéramos recordarla, como esas almas de los muertos en el río del Infierno que bebían de sus aguas para olvidar lo vivido. De ahí que merezcan gratitud, por recordárnoslo, los poetas y novelistas que están reescribiendo la Historia en la literatura. (2000: 75)

La cita, es evidente, puede aplicarse al propio Adoum. Pero no se trata del único autor que, en esta época, realiza una labor de reescritura histórica desde la poesía, a pesar de que todavía no se hayan elaborado estudios de conjunto que nos permitan comprender el fenómeno en su dimensión exacta.

Incluso si se deja de lado la vertiente de la novela histórica, mucho más conocida, el número de obras poéticas que, sobre todo durante los años sesenta y setenta, rebasan los moldes habituales del género y se sumergen en la recuperación y reescritura históricas es considerable.[3] Ya los "fundadores de la nueva poesía hispanoamericana" (según la nominación de Yurkievich, 1978) trataron de hacer un arte total, que fuera una interpretación de la realidad y la historia americanas, antes incluso de que se planteara en la novela; no es desconocido que, para ello, Pablo Neruda u Octavio Paz buscarían inspiración en las esencias histórico-míticas de sus propios contextos culturales.

Éstos inauguraron un camino que más tarde ha sido transitado por nombres como el propio Jorge Enrique Adoum, César Dávila Andrade, Ernesto Cardenal, Juan Liscano, Antonio Cisneros o José Emilio Pacheco, hasta el punto de que se ha señalado el tratamiento de la historia como uno de los tópicos de la poética coloquial (Alemany, 1997).

Esta revitalización de una poesía histórica dentro de la literatura hispanoamericana es comprensible atendiendo a su propia idiosincrasia. No

[2] La versión definitiva, revisada por el autor, fue publicada en 2008 en Quito y Guayaquil, mediante una coedición entre el Ministerio de Cultura y el diario *El Telégrafo.* Ésta es la base para una reciente y cuidada edición española, publicada por la editorial Ultramarinos (2016); citaremos a partir de esta edición por ser la de más fácil acceso.

[3] De hecho, críticos como Robin Lefère abogan por la consideración de una literatura histórica más allá de los moldes genéricos, si bien es cierto que este mismo autor admite, desde su mayor conocimiento de la novela, una fuerte dificultad para "encontrar una especificidad de la aproximación poética a la Historia, más allá de generalidades que remiten a tendencias notables —pero no exclusivas— del habla poética" (2013: 60).

podemos obviar que esta tradición literaria surge estrechamente ligada a la historia, con ese corpus que denominamos Crónica de Indias, sin mencionar las literaturas precolombinas que también dieron valor especial a la temática mítico-religiosa como, por otro lado, suele suceder en los inicios de las diferentes tradiciones literarias. Desde esos inicios, además, las letras hispanoamericanas surgen ligadas a un permanente cuestionamiento histórico y cultural, en ese proceso que Edmundo O' Gorman denominó con acierto "la invención de América"; éste, aunque surgiría como construcción del nuevo mundo desde el viejo, pronto sería abordado desde la propia América, en ese largo procedimiento de (re)construcción de la identidad cultural que denominamos como "invención de la tradición" (tomando con amplitud el término de Hobsbawm, 2002). El lugar preeminente que, a lo largo de los años, ocupa la literatura en este fenómeno es innegable (Rovira, 1992). Así, en momentos de crisis, la literatura hispanoamericana recurre incesantemente a la indagación histórica para "esclarecer el enigma del presente" (Jitrik, 1995: 19), pues esta tendencia hacia la literatura histórica "se explica precisamente por un compromiso adquirido por los autores con su contexto socio-político más inmediato" (Aracil, 2007: 5).

Durante los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, diversos factores coadyuvaron a que la literatura se vistiera con los ropajes de la historia. De manera continental, fue especialmente flagrante para los intelectuales la intervención cada vez mayor de los Estados Unidos en la vida política de sus vecinos del sur, en claro enfrentamiento con el avance de ideologías revolucionarias y que conllevó, como sabemos, largos y dolorosos procesos de injerencia en diversos países que vieron coartada su democracia.

Ahora bien, centrándonos en la situación particular de Ecuador, podemos destacar la importancia que tuvo la guerra de 1941 entre Perú y Ecuador, pues su desenlace se saldó con la pérdida de una fuerte porción de territorio nacional. Este acontecimiento provocó una fuerte conmoción que llevó a la intelectualidad ecuatoriana a una búsqueda de las raíces históricas y un replanteamiento de la identidad cultural, hasta el punto que se ha llegado a comparar a los intelectuales de esta época con la Generación del 98 española.[4] Por otro lado, también hemos de señalar que, en un contexto de una transculturación tan fuerte como el andino, todo replanteamiento histórico como el que aquí nos interesa tiene también mucho de reivindicación de la figura del indio y de cuestionamiento de su situación en la sociedad.[5]

[4] Siguiendo con el símil, no podemos dejar de mencionar al que sería el correlato de Miguel de Unamuno como principal ideólogo, Benjamín Carrión, por su notable labor como promotor cultural. Es innegable la gran influencia que ejerció en sus compañeros de generación, tanto por su labor de recuperación histórica (con obras como *Atahuallpa)* como por sus ideas, entre las que destaca la noción de un país pequeño en extensión territorial pero grande en calidad cultural, viendo en el desarrollo de la literatura un modo de salvación.

[5] No podemos olvidar que, precisamente, la situación del indio ya había sido el acicate para el desarrollo del movimiento literario ecuatoriano con mayor reconocimiento fuera de sus fronteras, como es el realismo de los narradores del treinta, que tiene como uno de sus máximos exponentes a Jorge Icaza con su *Huasipungo,* pieza fundamental dentro del indigenismo andino.

Marcados por este signo nacen los *Cuadernos de la Tierra,* que pueden ser considerados como representación precisa de la trayectoria poética de buena parte del siglo XX, recorriendo ese camino del compromiso que va de la poesía impura a la poética coloquial. Así, se observa en ellos la gran influencia del Neruda del *Canto general,* especialmente en la temática americana; pero también es más que apreciable el magisterio de César Vallejo en la aspereza del sentimiento que se expresa con una voz amarga, pretendidamente desencajada en su configuración versal. Éstas dos fueron, en efecto, las dos "presencias tutelares" (Mario Benedetti, 1994: 203) para todos los autores de aquellos años, despejando el camino para la "comunicación recuperada" (Fernández, 1987: 84) que supuso la poética coloquial, hacia la que nuestro autor evoluciona en los últimos *Cuadernos* y a la que se adscribe plenamente en su obra posterior.

La relectura de la historia en *El enemigo y la mañana*

Nos interesamos aquí por el segundo de los *Cuadernos,* titulado *El enemigo y la mañana;* este, más que un poemario formado por diez composiciones independientes, es un extenso poema en diez partes o cantos que nos cuenta la historia del Incario, desde sus orígenes hasta su momento de máxima expansión, con la ocupación del territorio del actual Ecuador; además, los grandes hitos (o mitos) que componen la historia del Incario se presentan entrelazados con las costumbres, creencias y modos de vida de la comunidad indígena.

Podemos considerar, por tanto, que esta poesía surge, en primer lugar, como un medio de conocimiento que permita comprender (y divulgar) ese legado cultural indígena; se trata de uno de los variados textos que, en diferentes ámbitos, inician una recuperación de la "visión del vencido", siguiendo el término acuñado por Miguel León-Portilla en su famoso trabajo (1959). No obstante, ese no será su único interés en el tratamiento del pasado.

Este propósito histórico será abordado desde una perspectiva en la que el entrecruzamiento de diferentes voces o máscaras líricas va a permitir un distanciamiento crítico que otorgará cierta apariencia de objetividad.[6] Gracias a este recurso, más teatral o narrativo que poético (como indicador, será habitual la presencia de parlamentos entrecomillados intercalados en los poemas, como se verá en algunas de nuestras citas), se incorporan al discurso poético diferentes puntos de vista: desde uno más externo (a modo de narrador lírico), hasta una perspectiva coral que podemos asociar al pueblo, pasando por la suplantación de diferentes personajes de la historia incaica.

Sin embargo, conforme avance el poemario, la presencia del punto de vista del propio autor será cada vez más evidente; primero, añadiendo un tono acusatorio o de autocrítica a los propios personajes; después, con una intervención cada vez mayor de la propia voz lírica que asociamos a su perspectiva y que ejerce una valoración externa. De esta manera, haciendo acopio del conocimiento histórico que ha adquirido en variadas lecturas,

[6] Esta idea de la utilización de máscaras líricas dentro de la reescritura histórica de autores de la poética coloquial como Ernesto Cardenal o José Emilio Pacheco ha sido empleada en algunos estudios, con conclusiones similares a las de éste (Alemany, 2004; Sanchis Amat, 2015).

Adoum ofrece una reescritura del pasado acorde con sus propios valores.[7] Las barreras entre pasado y presente se difuminan y la materia histórica es, como veremos, más que una asunción del legado recibido, un mensaje para la actualidad: desde una postura socialista, muy cercana a la ideología comunista, Adoum va a reivindicar el papel de las masas en la historia, y va a someter a crítica los sistemas de explotación imperialista, ejemplificados aquí en el imperio de los Incas.[8]

Hay que tener en cuenta que la historia de los incas (y más aún la de las tribus a las que sometieron), por la falta de escritura y su concepción de la historia, además de la estrecha unión que en los inicios de las civilizaciones tienen mito e historia, están repletas de inexactitudes, contradicciones y debates entre los historiadores. Adoum, como poeta, no está interesado en esas cuestiones: entre los referentes históricos, busca aquellos (ya sean personas, acontecimientos o anécdotas) con mayor capacidad para condensar, literariamente, el sentido de las corrientes históricas. Por eso, muchas veces no interesan nombres o datos exactos, sino el trasfondo que éstos tienen, por lo que normalmente son incorporados al poemario, pero no mencionados de forma explícita.[9] Así, el funcionamiento de esta poesía y la comprensión de

[7] En cuanto al acceso a documentación sobre los hechos históricos, el mismo autor comentaba que había una diferencia notable entre sus dos primeros *Cuadernos,* que cuentan hechos anteriores a la llegada de la escritura al continente americano, y el tercero, que al tratar de la conquista permitía mucha mayor búsqueda bibliográfica. Por eso, el tercer cuaderno, titulado *Dios trajo la sombra,* está construido de una manera intertextual o a modo de *collage:* el autor incorpora a su texto partes de otros, provenientes especialmente de la Crónica de Indias y la historiografía posterior sobre el mismo hecho, los cuales son citados explícitamente. Aunque para el poemario que aquí estudiamos no podemos conocer en palabras del mismo autor qué obras consultó, la recopilación bibliográfica es evidente y no sólo eso, sino que en algunos puntos se hace evidente, por el contenido o el punto de vista, que la información histórica proviene de esas obras que serían citadas en el *Cuaderno* posterior. Tal es el caso, especialmente, de la obra del Inca Garcilaso de la Vega, que es el punto de partida para el conocimiento histórico del Tahuantinsuyo, durante mucho tiempo incuestionado. Precisamente, obras de historiadores posteriores, especialmente González Suárez, Benjamín Carrión o Louis Baudin constituyen las fuentes de las que Adoum bebe el espíritu crítico respecto a aquella civilización precolombina. Puesto que tenemos constancia cierta del conocimiento del autor respecto a estas obras, preferimos remitir a ellas en lo posible cuando sea necesaria una cita que explique mejor la condensación histórica llevada a cabo en la poesía. Sin embargo, para una mayor comprensión de la historia, remitimos a un estudio más actualizado y de fácil acceso, el de Rostworowski (2016).

[8] No está exenta de ambigüedad la postura de tratar de reivindicar las culturas prehispánicas y, al mismo tiempo, hacer a una de ellas ejemplo de los excesos de toda conquista; el propio Adoum ironizaba sobre ello en otro lugar: "Curiosamente, en este momento de la conciencia histórica no se advierte un rechazo de esa conquista teocrática y militar como la que vino más tarde: parecería argumentar que éramos más o menos los mismos, que aquí no había naciones todavía, de modo que no fue propiamente una conquista, como la de los españoles, extranjeros, distintos..." (Adoum, 2000: 65). Se trata de una clara muestra de los obstáculos que ha de sortear una identidad con tanta mezcla de culturas pero, también, es un ejemplo de conciencia política siempre en defensa de los desprotegidos ante el poder: "Nada justifica una empresa de colonización: cualquiera que sea la excusa a que recurra es, en el plano de la historia, la insolente imposición por la fuerza, a un país o a un continente, de una voluntad ajena" (Adoum, 1991: 257).

[9] Así, por dar unos ejemplos: los personajes históricos son incorporados como actores, pero no son mencionados por sus nombres; algunas costumbres o instituciones, como los quipus o las

todas sus referencias sólo puede ser desentrañado por un lector con conocimientos sobre la historia del Incario; pero un lector con un menor conocimiento también será capaz de disfrutar, si no esa totalidad, sí el mensaje principal del texto, puesto que las claves de la relectura que realiza el poeta se basan, más que en el acontecimiento concreto, en el punto de vista desde el que este observa la historia.

El enemigo y la mañana está estructurado siguiendo varios momentos culminantes de la historia de los incas, de manera que se construye siguiendo los hechos cronológicamente desde el mito de origen hasta el momento de mayor expansión, poco antes de la llegada de los españoles. Así, los poemas revisitan los principales hitos (y mitos) de esta historia, entre los que destacan el mito genésico y la anexión de Quito a los dominios de los Incas; la interpretación de éstos, no obstante, es claramente deudora del momento de su reescritura, como veremos.

Reescribiendo los mitos genésicos del Incario

Adoum, plenamente centrado en el interés histórico de la poesía, inicia el poemario con una relectura del mito de origen del Incario, tomando como referencia la versión más conocida, la difundida por el Inca Garcilaso de la Vega (libro I, cap. XV, 1976: 36 ss.). Según este, los hermanos y esposos Manco Capac y Coya Mama Ocllo, hijos del sol y enviados por este para "civilizar" a las tribus autóctonas, surgieron de la laguna Titicaca con una vara de oro que había de señalar, hundiéndose en él, el suelo donde establecer su residencia y capital del futuro imperio. Así, en el poema, además de condensar los elementos que hacen reconocible el mito, este es enfocado desde una perspectiva que ya anticipa el sesgo imperialista y expansionista que Adoum quiere resaltar respecto al Incario:

> El lacustre
> sacude sus orígenes, mira
> su destino en el talón y toca
> a su mujer, su hermana herida
> por sémenes imperiales. Y pronto,
> audaz como una campanada, anuncia
> el alba y dice: "Es la primera
> hora del gentío.
> Grandes sucesos
> se avecinan sobre esta zona que muerde
> carnívoro el odio, esta piel que el tiempo
> se disputa con nosotros, pero
> os anuncio un mediodía: la abundancia
> será hecha en este sitio, tú la harás
> con tu amor y tu fatiga, pues no tenemos
> sino el amor contra lo estéril, sino

mitas, son incorporadas como motivos poéticos, pero no mencionadas explícitamente, como se verá más adelante; o, las variadas tribus que la arqueología, la etnografía y la historia nos cuentan que fueron engullidas por el Imperio Inca, son aquí homogeneizadas.

el amor contra su augurio seco.
El Sol
me envía, me entrega aquí su naipe
de calor y de varones: os reparto
su benéfica protección, su año
completo". (2016: 41)

Esta revisión del mito, expresada en gran parte a través de una voz lírica (entrecomillada) que debemos asociar a Manco Capac, nos ofrece ya claves que apuntan el importante papel que va a desarrollar el teocratismo para la expansión y dominación de los incas. Y el autoritarismo que conlleva es expresado no sólo a través del contenido, sino mediante la misma forma, pues no se puede pasar por alto que, de los seis versos que no constituyen el parlamento en primera persona del Inca, tres son acciones realizadas por él, situadas en posición final de verso: mira, toca, anuncia.

Otro aspecto apuntado en este inicio y que va a tener también amplio desarrollo posterior es la sexualización de la mujer llevada a cabo por el imperialismo: Coya Mama Ocllo, en lugar de aparecer como igual al hombre al que acompaña, ocupa un lugar secundario y, por la alusión, podríamos decir que meramente reproductivo; se trata de la primera pero no la única "herida por sémenes imperiales", en una constatación de la violencia y dominación sexual, aspecto habitualmente silenciado pero que constituye la verdadera culminación de los procesos de conquista.

También en estos versos iniciales observamos la importancia de la naturaleza americana para sus habitantes. De hecho, respondiendo a esta ineludible presencia de la naturaleza en la vida del hombre americano, muchos mitos prehispánicos desarrollan un fuerte telurismo, especialmente significativo en ese surgimiento de las primeras civilizaciones. Adoum comprende esta importante conexión entre mito y naturaleza y la incorpora a sus versos: la aguja dorada que forma parte del mito de origen del Incario es una guía ante la difícil calidad del territorio andino ("me conduce / la dorada aguja, el clavo dice / norte y puna" (2016: 42).

La importancia de la naturaleza va a ser un *leit-motiv* presente no sólo a lo largo de todo este poemario, sino de todos los *Cuadernos.* En estos versos, Adoum insiste especialmente en la dureza geográfica de la región andina y en su influencia en la vida de sus habitantes. De hecho, muestra la difícil relación de amor y de odio hacia esta tierra que se ha domado con esfuerzo. Porque la naturaleza fue el primer obstáculo que tuvo que vencer el primer habitante ecuatoriano:

Vivo en una región de hueso
antiguo, en una niebla como
miel de roca. Ay, enemiga
geografía, enemiga de arena
galopante de espino, golpe
de abandono en medio del corazón (2016: 42).[10]

[10] Por eso son especialmente dolorosas las sucesivas dominaciones a las que, a lo largo de la historia, ha sido sometido el indígena americano (aspecto que ganará gran peso en la obra,

Esta difícil relación con la naturaleza explica el funcionamiento de la conciencia mítica que sustenta el Incario. El culto al sol en que se basa la religión del Tahuantinsuyo encaja perfectamente con las necesidades de aquellos nativos americanos, era comprensible y necesario. Benjamín Carrión lo expresaba así en su *Atahuallpa:*

> La esencia teocrática del incario —cuyo poder congregador es indudable— era una sugestión benéfica, visible, real, cotidiana: el sol que ilumina, señala caminos, verdea el campo; el sol que calienta y fortifica; el sol que hace germinar y frutecer; el sol que se oculta en las noches para hacer dormir —descansar— a la naturaleza y al hombre, y luego, lentamente, asoma en la mañana para despertarlos; el sol que preside todos los momentos vitales, los dirige, anima, ordena. El sol, significación máxima de las fuerzas visibles, era la divinidad del incario. (2002: 24-25)

Muy posiblemente con este determinismo expresado por Carrión como referencia,[11] Adoum hace a la voz lírica de su poema cantar al sol, remarcando su carácter divino al introducir ecos de la liturgia cristiana en el poema:

> Sol, debí nacer besando
> tu manto que amanece, tu corta
> temperatura impuesta a mi destino,
> tu lengua de varón y tu licor desnudo:
> ¡hágase tu voluntad que aceptan las semillas,
> cúmplase tu ley de vegetales
> en racimo, y de hombres y bestias
> por parejas! (2016: 42)

Por tanto, observamos cómo los motivos poéticos de estos versos se construyen a partir del conocimiento histórico adquirido por el autor. La voz lírica incorpora, a la vez, la conciencia mítica del tiempo que se está recuperando y la comprensión posterior de los resortes que la explican. En esto se sustenta la

---

como insistiremos más adelante); pues esta árida tierra no va a dar sus frutos a quienes la trabajan: "Cuando lleguen a tu ciudad, alcoba / que te fue dada en arriendo de esfuerzo / (alquiler pagado cada día, cada fatiga / de un mes o un siglo), tomarán la arena / de tu cántaro, la semilla de tu raíz [...] Y la guardaste con llave sanguinaria, con aldaba / de orgullo: aunque no fuera sino solamente / para la bofetada intermitente de la ola / para nadie sino el viento" (2016: 52-53).

[11] Aunque no podemos obviar que ya el Inca Garcilaso, en su relato del mito de origen, supo condensar con gran poesía el sentimiento que la religión solar suponía para los incas, su beneficio para la dura tierra; en este relato, el Sol dice a sus hijos: "Cuando hayáis reducido esas gentes a nuestro servicio, los mantendréis en razón y justicia, con piedad, clemencia y mansedumbre, haciendo en todo oficio de padre piadoso para con sus hijos tiernos y amados, a imitación y semejanza mía, que a todo el mundo hago bien, que les doy mi luz y claridad para que vean y hagan sus haciendas y les caliento cuando hay frío y crío sus pastos y sementeras, hago fructificar sus árboles y multiplico sus ganados, lluevo y sereno a sus tiempos y tengo cuidado de dar una vuelta cada día al mundo por ver las necesidades que en tierra se ofrecen, para las proveer y socorrer como sustentador y bienhechor de las gentes" (1976: 38).

representatividad histórica de esta poesía, pues nos transmite de manera directa, en una primera persona que apela directamente a la subjetividad, un discurso que incorpora no sólo los acontecimientos históricos sino también una interpretación de sus causas o consecuencias. En este caso, comprendemos que una religión solar encajaba perfectamente con el horizonte de expectativas de los habitantes del Tahuantinsuyo por el mundo que les rodeaba, como muestran las metáforas solares de los versos anteriores. En consecuencia, la ascendencia solar de los incas fue una de sus grandes bazas a favor para dominar a sus súbditos, pues esa deificación, que justificaba la imposición y superioridad de los Incas, era la más comprensible para la mentalidad y la escala de valores de sus súbditos.

Otra de las referencias históricas que cobran gran importancia en el poemario es la conquista de Quito por parte de los incas, que culminó con el matrimonio entre los líderes de ambos pueblos, el Inca Huayna Cápac y la princesa shyri Paccha, líder de los Quitus.[12] Para trasladar este momento a la poesía, Adoum recrea un monólogo en que el primero se dirige a la segunda, para ofrecerle el Tahuantinsuyo: "Te ofrezco / cuanto tengo: las cuatro partes del mundo" (2016: 56).

Con todo, el poema presenta numerosos motivos negativos, para recordarnos que no se trata, ni mucho menos, de un trato justo, ni es tampoco una historia de amor, como suele presentarse: se trata de una promesa de paz tras arduas batallas ("llego a tus pechos después de tantos / años de mujer y destrozo", "esta / tregua vital después de tanta muerte"); y, sobre todo, es la constatación última de los verdaderos motivos tras el imperialismo ("vicioso de mujer nueva, vicioso / de crecientes posesiones"), del nexo que Adoum ha venido estableciendo entre la expansión territorial y la dominación sexual, que aquí contamina, incluso, la selección léxica:

> Dame tus armas,
> término del combate, entrégame tu verdadera
> voz, la zona de tu sexo no anexada
> aún a mi territorio. (2016: 56)

En definitiva, Adoum no sólo retoma la historia oficial y los mitos del Incario, sino que en su poesía elabora una reescritura que incorpora su interpretación

[12] Éste es uno de los puntos más polémicos de la historia ecuatoriana. La existencia del supuesto Reino de Quito, únicamente descrito por el jesuita Juan de Velasco (y aquellos cronistas que le siguen), está hoy día más que cuestionada. Sin embargo, la fuerte capacidad simbólica de este relato, unido a una versión regionalista (en gran medida, mediada por el Inca Garcilaso de cara a la mentalidad europea) de la lucha entre los hijos de Huayna Cápac, Huáscar y Atahualpa, tienen una gran fuerza para el discurso identitario ecuatoriano, encontrando un origen mítico para la nación, anterior incluso a los incas. El interés poético de este momento mítico-histórico queda patente en estos poemarios y obras como el *Atahualllpa* de Benjamín Carrión, a pesar de las mencionadas revisiones en cuanto a la veracidad de ese origen de la historia ecuatoriana durante aquellos años, con efectos que Adoum resume bien: "Nostálgicos de que ese Reino de Quito en cuya Historia nos hizo creer tanto tiempo el padre Juan de Velasco [...], no recordamos que la unidad nacional, o algo que se le asemeje, tardó siglos de batallas y de esfuerzos teóricos para concebirse como concepto y crearse como realidad en muchos países del mundo entero" (2000: 72).

posterior. Así, los elementos poéticos sobre los que se sustenta esta poesía no son sólo un juego de arqueología en que el interés sea encontrar el referente histórico, sino que éstos se construyen desde el conocimiento y la reflexión histórica, con una clara postura ante los mismos que es, en muchos casos, extrapolable a otros tiempos, como veremos.

Poesía contra los mecanismos de poder

Por supuesto, además de estos momentos históricos perfectamente reconocibles y que, como decíamos, sirven para estructurar el poemario desde el inicio de la civilización inca hasta el momento de su máximo esplendor y expansión, muchas otras referencias ocupan este poemario en mostrar la vida diaria y las costumbres de los habitantes del Tahuantinsuyo. De hecho, son éstas las que mayor peso ganan, pues en última instancia lo que más interesa al autor es reflejar la vida del pueblo bajo la dominación de un imperio de sesgo tan controlador como el de los incas.

A lo largo de los poemas que componen *El enemigo y la mañana,* la utilización de diferentes voces líricas va a permitir mostrar aspectos diversos y, sobre todo, enfocarlos desde puntos de vista nuevos y contrarios a la historia establecida. Siguiendo las voces más críticas con las imposiciones de los Incas a sus súbditos, se cuestiona diversos aspectos como la importancia del trabajo en el Incario. La voz de los indígenas se va a alzar para quejarse de esa explotación, pues, aunque "sostenemos a tu familia palatina" (2016: 47),

> [n]ada nos pertenece sino a última
> hora, a último turno de alimento
> y sueño. (2016: 46)

Con estos versos, la voz lírica desmonta la misma base de todas las posturas que, deudoras de la visión enaltecedora del Inca Garcilaso, ven en el Tahuantinsuyo un modelo idílico. Los incas impusieron un imperio eminentemente recolector, en que los campos estaban divididos de tres maneras: los cedidos a los particulares, los pertenecientes al Sol, y los del Inca; estos dos últimos eran explotados por los propios habitantes, aunque los frutos obtenidos no fueran para ellos. No existe consenso entre los historiadores respecto a cuál se debía trabajar primero, pero la posición más extendida es aceptar que las capas más bajas recolectarían, en último lugar, sus propias cosechas, como se expresa en los versos recién citados.

Porque en el imperio de los incas, donde no se conocía el dinero, la fuerza de trabajo era la verdadera moneda de cambio; todos debían trabajar, hasta el punto que "hasta los ciegos eran empleados en desgranar el maíz" (Baudin, 1973: 292). A partir de este pequeño detalle a la vez tan significativo, Adoum poetiza: "Cada mano dio su cuota de sal / a las ocupaciones, y en el maíz / quedó la digital del ciego" (2016: 47).

De hecho, incluso se llegó a controlar el matrimonio, que solía tener lugar en fechas determinadas y en grandes plazas, de manera multitudinaria; esto era clave para controlar la natalidad y, con ello, la fuerza laboral. Los siguientes versos son un claro ejemplo de cómo el poeta introduce un discurso

claramente autocrítico en la voz del Inca, que se dirige a sus súbditos expresando el absoluto dominio que posee sobre ellos:

> "Yo,
> en mitad de la plaza de septiembre,
> os adjudicaré maridos: fuego
> para todo el año. Entonces, oh
> ayunados, yaced en fiebre, con furor
> nupcial, agradecidos y ásperos.
> Y cuando os diga que terminó mi almuerzo,
> cuando hayáis recolectado en aposentos
> de prudencia el último resplandor
> del cereal, ¡masticad vosotros!
> ¡Comed también, barbilampiños!".
> (2016: 48)[13]

Uno de los instrumentos más particulares que los incas introdujeron en sus dominios para preservar la paz fue la institución del *mitimae* o las mitas. Ésta se basaba en el trasplante de grupos de población de su lugar natal a una zona distinta, generalmente alejada, del imperio; podía ser un castigo para determinado grupo, pero a menudo era, simplemente, una forma de ejercer un control sobre los habitantes y tenía diferentes aplicaciones, ya fuera para mantener la paz en zonas recién anexadas y asentar la conquista, o enseñar las costumbres y, especialmente, el idioma de los incas. Sin embargo, lo verdaderamente importante es cómo ésta afectaba a los indígenas, tal y como expresa Benjamín Carrión:

> Hombre de pueblo endógamo, totémico, el tahuantinsuyano amoroso de su horizonte, de su agua, de su sol, como ninguno, para él, abandonar la llacta, la chacra familiar, era más dañoso que el transplante a tierra y aires nuevos para un árbol ya adulto. Por eso el mitimae fue siempre triste. Y esa institución, a primera vista unificadora y benéfica, fue una sembradora de nostalgia en todo el inmenso territorio incásico. (2002: 28-29)

Así, Adoum será especialmente crítico en su poemario con las mitas, cuyas causas (impuestas por el poder) y consecuencias (negativas para los súbditos) se mezclan en enumeración caótica en los siguientes versos hasta ganar en importancia estas últimas, como demuestra el cierre:

> Extranjeros, familia de melancolía
> numerosa, conquistadores
> en silencio: mientras caderas

[13] Este claro anacronismo final es muy interesante: conecta con el poemario siguiente, pues barbilampiños serán llamados en varias ocasiones los incas por los españoles; de esta manera, anticipa ya esa crítica a toda conquista con una técnica de clara (con)fusión de tiempos que en poesía no va a utilizar tanto pero que es base para su obra de teatro *El sol bajo las patas de los caballos,* en la que fusionará diversas épocas para mostrar cómo, a lo largo de la historia, el abuso de poder es siempre el mismo, ya sea con lanzas, espadas o fusiles.

se nos ofrecían como odres de soberbia,
a vosotros os tocaba distribuir la silábica
moneda del idioma, reparar las costumbres
y los puentes, llorar —a cada uno— por su río
viejo, por su animal atado a un palo
antiguo.
Así fluimos poblando
nuestro país de tristes. (2016: 44)

Pero, más allá de estos diferentes mecanismos de imposición de poder, la gran herramienta de expansión del imperio fue, por supuesto, la fuerza. De nuevo, el juego con las voces líricas permite un interesante punto de vista, de manera que, ante la orden de conquista del inca (entrecomillada), sus tropas se van a cuestionar el sentido de la guerra:

"Habitaremos estas mujeres y otras
tierras"
¿Quién soy,
he preguntado, de dónde
me vino este ser guerrero sin derrota,
este destino de extender la luz
como una mano mojada de resinas?

¿Quién me entregó las llaves
de países lejanos, los pasaportes
orales, la tenaz contraseña del exterminio? (2016: 43)

Es evidente la crítica que subyace a toda expansión imperialista en esas preguntas retóricas que se realiza la colectividad; porque, no olvidemos, la historia es considerada desde abajo, centrada en los personajes anónimos; a la manera unamuniana, resalta la intrahistoria popular, que exige una perspectiva plural y que constituye la verdadera esencia de un país:

Sí: yo hice esas batallas, yo fui
el verdadero recolector de territorios.
Cuando los sacerdotes descifran las anotaciones,
y en su lengua se vuelve oral el nudo,
han de encontrar mi nombre
confundido con el nombre de doscientos
mil.
Ese era mi apellido. (2016: 46)

Conforme avanza el poemario, la instancia lírica que podemos asociar al propio poeta va ganando más presencia, valorando el pasado desde el presente. Asumiendo la herencia cultural indígena, se empieza a elaborar un canto al ecuatoriano, basado principalmente en su resistencia a las (sucesivas) dominaciones. Así, comprender la historia es, también, tener que hacerse digno de ella y, por tanto, exige una actitud de compromiso respecto a ese legado:

> Furioso tú, colérico, primer
> soldado de la tierra: para que yo
> sea digno, para enseñarme a morir
> mil veces por el sitio, lo defiendes
> hijo a hijo y hoja a hoja. (2016: 52)

De esta manera, la labor histórica que se ha realizado durante todo el poemario se revela como una enseñanza para no soportar más dominaciones extranjeras, porque la historia parece repetirse incesantemente:

> ¿Vuelve el hombre a su principio? ¿Moja
> su índice y en la noche recomienza
> esta dura gramática terrestre y memoriza
> sustantivos como patria, dignidad,
> esfuerzo y límite? ¿Significa que me imponen,
> contra mi amor, actitudes de animal
> que acecha? ¿Quiere decir que siempre
> vendrá el extraño a hurgar en tus armarios,
> a remover tus cosas y la nieve
> de tus huesos? (2016: 57)

Al final, el poema se convierte en un canto de amor a la patria: "te amo más mientras encuentro / tus papeles de antigua enamorada" (2016: 59). Pero esa enamorada herida no permite poemas líricos y estáticos, como la égloga o el madrigal, que el poeta no considera aptos para su tiempo; la historia ecuatoriana requiere una poesía épica y presente. El final del poemario es absolutamente explícito en su fusión de tiempos históricos, con la elección de un tono exaltado y combativo para cerrar climáticamente la obra:

> Porque no me fue dado amarte sin sollozo,
> porque los hombres me quitaron la égloga
> crepuscular y el madrigal sobre tu boca.
> Si regresan, si quieren entrar al patio
> donde el sol cuadricula pertenencias,
> y si no llaman, si no golpean a mi polvo
> y mi intemperie,
> ¡entrégame esa lanza
> que cayó junto al hueso!
> ¡Dame la flecha
> que no sabe del aire sino el odio!
> ¡Déjame,
> amor, que vuelva a ti justificado! (2016: 60-61)

Con estos versos finales, queda bien claro que el propósito de Adoum va más allá de la mera recuperación de la historia y los mitos del Ecuador precolombino. Publicado en el 52, *El enemigo y la mañana* se erige como vehículo de las ideas revolucionarias socialistas que se están fraguando en todo el continente; ideas que conducirían, al final de la década, al triunfo de la Revolución Cubana, que contará con la adhesión, al menos en un principio, de la práctica totalidad de los poetas comunicantes.

Conclusión: antiguos y nuevos mitos

El compromiso social y político es, sin duda, el eje central de la obra de Jorge Enrique Adoum, enfrentado, tal vez únicamente, a la temática amorosa, hasta el punto de que su obra podría resumirse en su totalidad con el título de su novela más famosa: *Entre Marx y una mujer desnuda.* Con una ojeada a su autobiografía (colección, más bien, de retratos de otros muchos literatos con quienes convivió, de lecturas o de lugares) o sus entrevistas, uno comprende su férreo compromiso con sus ideales políticos y su adhesión hasta el fin de sus días a la Revolución Cubana.

La obra que hemos analizado en estas líneas fue escrita en los años en que, parafraseando el famoso manifiesto, un fantasma recorría América; ese espíritu de época sustenta la revisión histórica que hemos analizado en estas líneas. En efecto, la poesía de esos años se encaminó no sólo hacia el compromiso, sino, a menudo, a posturas abiertamente políticas, que buscaban apelar al lector y empujarlo a la participación política.

Variados poetas se sumaron a un discurso en favor de la revolución, que no era posible sin la concienciación y movilización de las masas, con una confianza en el poder de la poesía de la que más tarde todos se retractarían en mayor o menor medida. En efecto, todos ellos tomarían un nuevo rumbo en su obra posterior, de la mano del desencanto político, hacia posturas mucho más intimistas. Posiblemente se trate del último gran discurso de la modernidad, antes del fin de los grandes relatos que supuso la denominada posmodernidad.

Sin embargo, aquellos años cincuenta y sesenta fueron la época de una fe laica en el hombre anónimo sobre el que recae el verdadero peso de la historia y la patria, en esos "nadies" a los que también cantaba Eduardo Galeano; o en el ideal que Ernesto Che Guevara encarnaba y que él mismo bautizó como "el hombre nuevo" (y que hoy podemos ver como un nuevo mito para unas nuevas necesidades).[14]

En efecto, *El enemigo y la mañana* aúna dos tendencias complementarias: la revisión del pasado y la necesidad de una utopía futura. Esta poesía bucea en los orígenes de la historia ecuatoriana, pero entre los antiguos mitos, el verdadero propósito de esta reescritura de la historia es establecer uno nuevo: localizar el germen de la revolución popular en los mismos inicios de la historia americana, a pesar de haber sido ahogado por las sucesivas dominaciones (la inca, la española, la estadounidense). Como decíamos para comenzar, los antiguos y los nuevos mitos se encuentran en función de esa permanente invención de la tradición en que se sustenta la identidad cultural de cualquier país. La lección de historia cobra su sentido pleno según desde el punto de vista desde el que se imparte.

---

[14] Un buen exponente de ese carácter mítico sería la propia denominación de hombre nuevo, que proviene del vocabulario religioso. Para una mayor comprensión del pensamiento del Che Guevara, remitimos a la obra de Lowy (1971), especialmente a su idea de un humanismo marxista, cuyos valores éticos como la humanidad, la justicia, la dignidad o la libertad, además de la valorización de la vida humana (lo cual no es contrario a la también reivindicada guerra revolucionaria, totalmente necesaria para la revolución que termine con la explotación, la opresión y la violencia institucionalizadas), son una clara expresión de la ideología de la época.

Para finalizar, no podemos obviar ese desencanto político posterior al que aludíamos unas líneas más arriba. Aunque Adoum creyó hasta el fin de su vida en los ideales de la Revolución Cubana, con el tiempo matizó esta postura más exaltada de ardor revolucionario con que concluye *El enemigo y la mañana.* En uno de sus textos últimos, el poeta ofrecía una reflexión que nos permite redondear lo expuesto en este trabajo, pues planteaba que:

> En la década de 1960 todo parecía fácil y cercano: la profecía estaba a la vuelta de la esquina y era para mañana; al fin y al cabo, el decenio comenzó con la revolución Cubana y terminaba con los últimos ramalazos de ese temblor poético de la realidad que, desde mayo de 1968, se produjeron, con diferente fortuna, en París y México. (2016: 191)

Sin embargo, la convulsa situación de los años posteriores borró ese optimismo, aspecto que se reflejó en la literatura en general y en la obra de Adoum en particular, hasta el punto de que se ha hablado de la suya como una "poética de la negación y de la elegía, de la rabia y el desencanto, sin pretensiones mesiánicas ni promesas de futuro" (Millares, 2011: 203).

De acuerdo con estos últimos apuntes, podemos defender que, muy posiblemente, el tiempo invirtió el orden de los factores, pues el peso de la recuperación histórica en *El enemigo y la mañana* puede considerarse más importante que el mensaje revolucionario para su propio autor. Ya sin la confianza en grandes mitos, pero todavía contra la desolación, Jorge Enrique Adoum aún defendía, con escéptica esperanza, la utilidad de la poesía y la importancia de comprender la identidad de América Latina:

> Y aun antes de que se hubieran resuelto los antiguos problemas viscerales [...] a América Latina le han nacido otros, entre ellos el cuestionamiento de ese ser formado, malformado o deformado por el sistema, que sufre las consecuencias de decisiones ajenas para cuya adopción nadie la ha consultado, sumido por las metrópolis en lo que alguien ha llamado "la putrefacción de la historia", y cuya indagación por medio de la poesía es tan honesta y necesaria como la indagación de la historia, e indispensable cuando ya ni siquiera esperamos la llegada del hombre nuevo. (2016: 194)

Bibliografía

ADOUM, Jorge Enrique (1957), *Poesía del siglo XX.* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

ADOUM, Jorge Enrique (1991), "El proceso de emancipación aún no ha concluido...", en Dietrich Steffan, Heinz (ed.), *1492-1992. La interminable Conquista. Emancipación e identidad de América Latina.* Quito, Editorial El Duende/Ediciones Abya-Yala.

ADOUM, Jorge Enrique (2000), *Ecuador: señas particulares.* Quito, Eskeletra Editorial.

ADOUM, Jorge Enrique (2016), *Los cuadernos de la tierra*. Barcelona, Ultramarinos.

ALEMANY, Carmen (1997), *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante, Universidad de Alicante.

ALEMANY, Carmen (2004), "José Emilio Pacheco descubre una de sus máscaras para hablar del mundo precolombino y colonial", *América sin nombre,* n.º 5-6, pp. 5-11. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN2004.5-6.02>.

ARACIL, Beatriz (2007), "En torno al personaje histórico. Figuras precolombinas y coloniales en la literatura hispanoamericana de la Independencia a nuestros días", *América sin nombre,* n.º 9-10, pp. 5-6. DOI: <http://dx.doi.org/ 10.14198/AMESN2007.9-10.02>.

BAUDIN, Louis (1972), *El imperio socialista de los incas.* Madrid, Ediciones Rodas.

BENEDETTI, Mario (1994), "Vallejo y Neruda: dos modos de influir", en *El ejercicio del criterio. Obra crítica 1950-1994.* Madrid, Alfaguara, pp. 203-206.

CARRIÓN, Benjamín (2002), *Atahuallpa.* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

FERNÁNDEZ, Teodosio (1987), *La poesía hispanoamericana en el siglo XX.* Madrid, Taurus.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1976), *Comentarios reales I.* Caracas, Ayacucho.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1976), *Comentarios reales II.* Caracas, Ayacucho.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico (2007): *Historia general de la República del Ecuador* (tomos 1 y 2). Guayaquil-Quito, Clásicos Ariel.

HOBSBAWM, Eric y Terence Ranger (eds.) (2002), *La invención de la tradición.* Barcelona, Crítica.

JITRIK, Noé (1995), *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género.* Buenos Aires, Biblos.

LEFÈRE, Robin (2013), *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología.* Madrid, Visor.

LOWY, Michael (1971), *El pensamiento del Che Guevara.* Argentina, Siglo XXI.

Millares Martín, Selena (2011), "Médula y sentido en la obra de Jorge Enrique Adoum", *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica.* Cuadernos de América sin Nombre, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 193-204.

O' GORMAN, Edmundo (1993), *La invención de América.* México, Fondo de Cultura Económica.

ROSTWOROWSKI, María (2016): *Tahuantinsuyu. Historia del imperio inca.* España, Punto de Vista Editores.

SANCHIS AMAT, Víctor Manuel (2015), "La reescritura de la historia en algunos textos de la poética coloquial latinoamericana: Ernesto Cardenal y José Emilio Pacheco", *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas,* n.º 2, pp. 169-183.

ROVIRA, José Carlos (1992): *Identidad cultural y literatura.* Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

VELASCO, Juan de (1981), *Historia del reino de Quito.* Caracas, Ayacucho.

Mitologías
hoy

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

De apropiaciones, recreaciones y cruces: mitos prehispanicos y mitologia clasica occidental en la poesia de Centroamerica

Appropriations, Recreations and Crosses: Prehispanic Myths and Classic Occidental Mythology in the Poetry of Central America

Dante Barrientos tecun
Aix-Marseille Universite, CAER (Francia)
dante.barrientos-tecun@univ-amu.fr

Resumen: en la región centroamericana, los fenómenos de transculturación han sido históricamente muy frecuentes. En este trabajo nos proponemos, en un primer momento, trazar algunas líneas de un panorama general de los cruces mitológicos en América Central y, en un segundo momento, detenernos en algunos casos singulares y representativos a partir de un corpus de textos pertenecientes a Luz Méndez de la Vega (Guatemala, 1919-2012), "Penélope" de *Tríptico* (1980); Roberto Obregón (Guatemala, 1940-1970) con "Gucumatz encadenado" (1961) y *Recuento de poesía* (1995); y Amanda Castro (Honduras, 1962-2010) con "La Creación" en *Onironautas* (2001).
Palabras clave: poesía centroamericana, mitos prehispánicos, mitos clásicos occidentales

Abstract: Historically, in the Central American region, the transculturation phenomenon has been very frequent. In this paper, firstly, we will outline a general overview of the mythological crossings in Central American literature and, secondly, analize some singular and representative cases from a corpus of texts belonging to Luz Méndez de la Vega (Guatemala, 1919-2012), "Penélope", *Tríptico* (1980); Roberto Obregón (Guatemala, 1940-1970), "Gucumatz encadenado" (1961), *Recuento de poesía* (1995); and Amanda Castro (Honduras, 1962-2010), "La Creación", *Onironautas* (2001).
Keywords: Central American Poetry, Prehispanic Myths, Classic Occidental Myths

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 275-287
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.613

Recibido: 25/01/2019
Aprobado: 12/04/2019

En las literaturas del continente, y en particular en las centroamericanas, al hablar de cruces mitológicos, es un lugar común traer a cuenta el soneto "Caupolicán" de *Azul…* (1888) y la composición "A Roosevelt" de *Cantos de Vida y Esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905) de Rubén Darío. Como se recordará en los cuartetos iniciales del soneto, Darío escribe :

> Es algo formidable que vio la vieja raza:
> robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
> salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
> blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón.
>
> Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
> pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
> lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
> desjarretar un toro, o estrangular un león. (Darío, 1994 : 174)

La construcción de la imagen heróica del guerrero aracuano y su ennoblecimiento recae en el juego intertextual con las mitologías bíblica y babilónica. Igualmente en "A Roosevelt", el poeta de Nicaragua elabora una imagen de América entrelazando mitologías:

> […]
> Mas la América nuestra, que tenía poetas
> desde los viejos tiempos de Nezahualcoyotl,
> que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco,
> que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió;
> que consultó los astros, que conoció la Atlántida,
> cuyo nombre nos llega resonando en Platón […]. (Darío, 1994: 203)

En la región centroamericana, los fenómenos de transculturación han sido históricamente muy frecuentes, manifestándose incluso desde bien antes del período colonial (entre las diferentes culturas mesoamericanas).[1] Con el contacto europeo estos fenómenos se intensificaron. Ello ha repercutido en sus manifestaciones artístico-culturales y particularmente en su literatura. En el campo de la poesía, estos fenómenos se pueden detectar desde el que es considerado por la historiografía literaria guatemalteca como uno de sus textos fundadores, la *Rusticatio Mexicana* (1781, 1782) de Rafael Landívar (Antigua Guatemala 1731-Bolonia, 1793), del cual Luis Cardoza y Aragón en su *Guatemala, las líneas de su mano* (1955) dice que se trata de: "Una mezcla de mitología mediterránea con tamales" (Cardoza y Aragón, 1985: 153). El mismo Cardoza y Aragón habría de escribir una composición poética titulada significativamente *Lázaro* (1994), en donde recrea y entreteje mitemas bíblicos

[1] Dichas transculturaciones pueden observarse en los casos del *Popol Vuh* (maya-quiché) y del *Memorial de Sololá* o *Anales de los Cakchiqueles* (maya-cakchiquel), en donde el proceso de creación del mundo y de los seres humanos presenta semejanzas y variaciones. Por ejemplo, en el *Popol Vuh* los animales que ayudan a los dioses a encontrar el maíz son en número de cuatro, en cambio, en el *Memorial de Sololá* son dos.

y prehispánicos: "Lázaro soy de todo lo que toco [...] La Vía Láctea era el río de luciérnagas de los aztecas / Tal ese río de alas y de luces quiero seguir viviendo" (Cardoza y Aragón, 1994: 40, 46). Los ejemplos de este tipo pueden multiplicarse en diferentes momentos del proceso poético-cultural del istmo.

En este trabajo nos proponemos, en un primer momento, trazar algunas líneas de un panorama general de estos cruces mitológicos en América Central y, en un segundo momento, detenernos en algunos casos singulares y representativos a partir de un corpus de textos pertenecientes a Luz Méndez de la Vega (Guatemala, 1919-2012), "Penélope" en *Tríptico* (1980); Amanda Castro (Honduras, 1962-2010), "La Creación" en *Onironautas* (2001); y Roberto Obregón (Guatemala, 1940-1970) con "Gucumatz encadenado" (1961) de *Recuento de poesía* (1995).

Por algunas vías y cruces mitológicos

Si el discurso crítico ha puesto de relieve en los últimos tiempos la importancia del mito en la literatura y de la literatura en el mito (Brunel, 1992), se puede igualmente destacar el empleo insistente de las mitologías prehispánicas y occidentales —junto con otras— en los sistemas literarios centroamericanos y latinoamericanos en general. Ello constituye una constante que puede rastrearse desde muy lejos, en diferentes períodos, en la configuración de estas literaturas. De ahí que sea necesario llevar a cabo una investigación de amplio alcance en cuanto al papel del mito (de los mitos de diversos horizontes culturales) en la configuración de las literaturas centroamericanas, en la medida en que es indudable que el manejo de los sistemas míticos por parte de los escritores en Centroamérica traduce los cambios y concepciones de lo literario, de la cultura, de la concepción de la nación, en fin, una visión del mundo y de la vida.

Como sugerimos arriba, parece difícil hallar un autor "clásico" o no clásico de estas literaturas que no haya tocado temáticas, personajes, motivos sacados de las mitologías prehispánicas, occidentales, bíblicas etc. Ya el ejemplo de los Modernistas con Darío a la cabeza es muy significativo. Se han estudiado las estrategias de intertextualidades empleadas por ellos con un material mitológico muy rico y variado como medio para vivificar la poesía anquilosada que "les legó sus predecesores", como apunta Marie-Josèphe Faure en *Le Modernisme Hispano-américain et ses sources françaises* (1966). En el capítulo inicial de su libro —"La renaissance de la Grèce antique au XIXe siècle"—, Faure precisa que:

> Pour vivifier la poésie ankylosée que leur léguaient leurs prédécesseurs, les Modernistes préconisèrent ce que l'on pourrait appeler "le retour aux sources premières de l'art". Il s'agissait de demander leur secret aux brillantes civilisations du passé : Inde, Perse, Chine, Japon... aujourd'hui éteintes, mais dont l'éclat avait illuminé la nuit des âges reculés. Dans cette quête, au tout premier chef, s'imposait l'Antiquité grecque, que la splendeur de son rayonnement et son titre de berceau de la culture latine

> designaient doublement à l'attention des poètes modernistes. (Faure, 1966 : 2)[2]

No obstante, los modernistas no fueron desde luego los únicos en sacar provecho y de construir un discurso literario propio a partir del uso de la materia mitológica. En efecto, más tarde, los poetas criollistas interesados —desde perspectivas muy variables— en lo específico de sus regionalidades no dejan de hacer esfuerzos para reutilizar mitemas y diversos recursos de las mitologías prehispánicas. Basta recordar, en Guatemala, algunos poemarios significativos como *Los dedos en el barro* (1935) o *Romances de tierra verde* (1938) de Francisco Méndez, la última obra citada escrita junto con Antonio Morales Nadler. En este mismo país, el grupo de autores conocidos como "Generación del 40" o "Grupo Acento" —algunos de los cuales conformaron más tarde el grupo "Saker-ti" (amanecer en lengua cakchiquel)—, dieron una serie de composiciones que retoman materiales míticos del mundo americano, como Raúl Leiva en *Mundo indígena* (1949), Enrique Juárez Toledo, o la amplia producción poética de Otto-Raúl González. Este último autor, en "Los vientos" de su poemario *Oír con los ojos* (2001) junta, poniéndolas en paralelo, mitología azteca y griega: "Oigo nacer y crecer a los vientos, oigo sus primeros pasos,/ oigo cuando empiezan a andar solos y se sueltan/ de los brazos de su padre Ehécatl o Eolo" (González, 2001: 15).

Tal tendencia se va a mantener y desarrollar llegando incluso a acentuarse en determinados períodos literarios. Ello se constata en el caso de una parte de la producción de los poetas del grupo "Nuevo Signo" (años 60-70 en Guatemala), o bien, en algunos casos de la "Generación Comprometida" en El Salvador. El mismo Roque Dalton echa mano de este tipo de material (mitología maya y azteca) en una de las secciones ("La raíz en el humo") de su poemario *Los testimonios* (1964): "Concedednos la paz y el reposo/ la justicia de nuestro propio ser/ con una sola lengua te lo pedimos/ corazón del cielo corazón de la tierra" (Dalton, 1983: 133). Y Roberto Armijo continuará por estas sendas aun en la parte final de su producción poética parisina como lo prueba la escritura de su extenso poema titulado "El regreso del Ulises criollo", publicado en sus *Poemas europeos. Antología* (1997). Una breve cita puede dar una muestra del manejo que hace el poeta del material mítico:

> Cuando vuelvas
> sentate en una silla de palo
> frente al Lempa
> Soñarás toros y caballos
> Cerca del amate
> la mediagua

[2] "Para vivificar la poesía anquilosada que les legaron sus predecesores, los Modernistas preconizaron lo que podríamos llamar 'el retorno a las fuentes primeras del arte'. Se trataba de reclamar su secreto a las brillantes civilizaciones del pasado: India, Persia, China, Japón, hoy día extintas, pero cuyo esplendor había iluminado la noche de los tiempos perdidos. En esta búsqueda, en primer lugar, se imponía la Antigüedad griega, que el brillo de su irradiación y su título de cuna de la cultura latina designaban doblemente a la atención de los poetas modernistas" (la traducción es mía).

La chispeante enredadera de loroco
el trapiche
el horno
Y tu padre bajando del caballo
Digo Si regresas
(los años La tos
el corazón las venas)
Si regresas pues
Encontrarás de veras a tu padre
en la aurora
bajándose del caballo lleno de luz. (Armijo, 1997: 180-181)

El hipotexto homérico deriva hacia una serie de situaciones y significaciones nuevas. El mito es recreado para definir una nueva identidad, la del hablante poético y su lugar de origen, trasladando el motivo mítico griego del regreso hacia El Salvador. El original —personaje y espacio— es así reemplazado, sobrepuesto como en un palimpsesto, por un "nuevo mito", el del poeta que retorna de su exilio y recupera su origen y su biografía, lo que el poder político le había arrebatado (Roberto Armijo tuvo que exiliarse en Francia en los años 1970 debido a la dictadura militar salvadoreña). Destaquemos aquí que la imagen del padre insertada en este nuevo espacio textual derivado del hipotexto es a su vez "rescatada", pues es reinstalada en el presente y la memoria.

Por otra parte, el empleo particular del material mítico en la poesía centroamericana escrita por mujeres ha sido estudiado en un extenso trabajo de tesis por Sandra Gondouin, *La réinvention des mythes dans la poésie d'Amérique centrale*, a partir de seis poetas de países y generaciones diferentes: Luz Méndez de la Vega (Guatemala, 1919), Claribel Alegría (El Salvador-Nicaragua, 1924), Ana María Rodas (Guatemala, 1937), Gioconda Belli (Nicaragua, 1948), Luz Lescure (Panamá, 1951) y Amanda Castro (Honduras, 1962-2010). En unas de sus conclusiones apunta lo siguiente a propósito de la reinvención de los mitos y sus implicaciones en la escritura y la configuración de identidades:

> La réinvention des mythes constitue alors un moyen privilégié de parvenir à "renaître selon [leurs] voeux", car les mythes constituent la source même de la création, cosmogonique et littéraire. S'étant emparées de cette liberté, les poétesses centre-américaines prennent la plume pour redéfinir leur identité, celle de l'homme et leurs relations, mais aussi leur rapport au Monde. Et, tandis qu'elles détissent motifs et figures mythiques, elles en tissent d'autres et "créent de l'inédit", participant ainsi à l'éternel renouvellement des mythes, de la littérature et de certaines facettes de la réalité. (Gondouin, 2011: 551)[3]

[3] "La reinvención de mitos constituye entonces un medio privilegiado de llegar a 'renacer según [sus] deseos', pues los mitos constituyen la fuente misma de la creación, cosmogónica y literaria. Habiéndose apropiado de esta libertad, las poetas centroamericanas toman la pluma para redefinir su identidad, la del hombre y de sus relaciones, pero también su relación con el Mundo. Y, mientras destejen motivos y figuras míticas, tejen otros y 'crean lo inédito', participando así en el eterno renovar de los mitos, de la literatura y de ciertas facetas de la realidad" (la traducción es mía).

Así, pues, el mito juega un papel fundamental en la renovación de las identidades (masculinas o femeninas), de la literatura tanto como en el cuestionamiento del Mundo y en su reconfiguración.

Estas rápidas zancadas por algunas vías de la poesía centroamericana, sólo apuntan a verificar que, en efecto, el material mítico —ya sea de origen prehispánico, bíblico o helénico— ha sido y sigue siendo ampliamente utilizado en la poesía de Centroamérica. Gondouin lo demuestra en el estudio de su corpus de poetas centroamericanas:

> la réécriture de mythes grecs ancestraux s'est avérée, après une observation plus systématique, comme une pratique d'écriture assez courante dans la poésie contemporaine de l'Isthme. De plus, cette découverte s'est doublée —au sein de notre corpus— de celle d'une multitude de poèmes redonnant vie à des figures mythiques hellènes, mais aussi à d'autres de tradition biblique, ou à des motifs provenant de mythologies amérindiennes ancestrales, le tout au sein de recueils abordant des thématiques contemporaines. (Gondouin, 2011: 19)[4]

De manera general, se podría deslindar un proceso en su utilización que parte en un primer momento del tratamiento de la referencialidad mítica como evocación relativamente desligada de las realidades regionales (referencia a los centros hegemónicos de cultura, a literaturas prestigiosas), para luego avanzar hacia otros estadios en los que se presenta una puesta en contacto entre mitologías occidentales y realidades regionales, un trasvasijamiento de aquellas mitologías a realidades locales; hasta poner en práctica mecanismos de reescritura de dichas mitologías, de apropiación y recreación (irreverencia y subversión):[5] una estrategia de "latinoamericanización" y "centroamericanización" de aquellos discursos míticos. Nos detendremos ahora en los tres casos particulares anunciados anteriormente: un poema de Luz Méndez de la Vega, titulado "Penélope" del poemario *Tríptico* ; luego en "La Creación" de Amanda Castro tomado de *Onironautas;* y finalmente en uno de Roberto Obregón, "Gucumatz encadenado", sacado de *Recuento de poesía*.

Casos particulares de apropiaciones, recreaciones y cruces mitológicos

En los tres poemas propuestos, el tratamiento del material mítico y sus objetivos son diferentes. En el primer poema se retoma más que la figura misma de Penélope, el motivo del tejer y destejer, la circularidad del movimiento para proponer, como veremos, una suerte de subversión del orden de las cosas. En "La Creación" de Amanda Castro, el hablante poético reelabora

---

[4] "La reescritura de mitos griegos ancestrales se reveló, tras una observación más sistemática, como una práctica de escritura bastante frecuente en la poesía contemporánea del Istmo. Además, esta constatación se dobló en el seno de nuestro corpus por una multiplicidad de poemas que vuelven a dar vida a figuras míticas helénicas, pero también a otras de tradición bíblica, o a motivos provenientes de mitologías amerindias ancestrales, todo ello en el seno de poemarios que abordan temáticas contemporáneas" (la traducción es mía).

[5] En su estudio, Sandra Gondouin precisa que con frecuencia se trata de una reinvención "irreverente y/o subversiva" (19).

el proceso de la génesis, de la Creación del mundo y de los seres humanos, salvo que aquí introduce un elemento que subvierte el texto bíblico y una denuncia que articula el mito del origen con la contemporaneidad. En "Gucumatz encadenado" el mito es empleado como un instrumento para crear un acercamiento, un símil cultural entre dos tradiciones y así definir la postura del sujeto poético.

El poema "Pénelope" (Méndez de la Vega, 1980) se compone de seis cuarteros; los tres primeros mantienen una estructura paralela en un juego de reiteraciones y oposiciones que crean una concepción repetitiva de las cosas, de circularidad de la vida. El primero, a partir de la imagen del oleaje del mar, dice:

> El mar incansable
> borda y desborda
> encajes
> sobre la arena. (Méndez de la Vega, 1980 : 49)

Los dos cuartetos siguientes, poniendo en paralelo el tiempo y los sentimientos humanos expresan:

> El tiempo incansable
> pinta y despinta
> estaciones
> sobre la tierra.
>
> El hombre incansable
> ama y desama;
> luz y sombras
> sucesivas sobre su vida. (Méndez de la Vega, 1980 : 49)

Así, las cosas del mundo, los fenómenos naturales y los sentimientos se repiten, se hacen y deshacen, en una reiteración sin fin. La disposición misma de los versos, organizados en cuartetos, y la estructuración de los primeros en parejas de opuestos (verso 2 de cada estrofa), reproduce gráficamente ese movimiento reiterativo y contradictorio. La cuarta estrofa se inserta en el discurso poético como una reflexión universal sobre el movimiento de la vida y el mundo y le atribuye un valor simbólico al actuar del personaje de Penélope:

> Todo es tejer y destejer
> lo antes hecho
> Penélope juega
> a la vida y a la muerte. (Méndez de la Vega, 1980: 49)

El simbolismo de la acción creativa y destructiva de Penélope en el tejido es aquí ampliado, enriquecido, toda vez que ya no es únicamente signo de una estrategia en espera del ser amado, sino de un juego con la vida y la muerte. Ahora bien, a ese círculo inacabable (tejer y destejer) el hablante poético le pone o busca ponerle un freno a través de su propia vivencia amorosa:

Amor y desamor
absurdo oficio
de mar de tiempo
y vida

Solos tú y yo
locamente empeñados
en romper
el pavoroso círculo. (Méndez de la Vega, 1980: 49)

La primera estrofa poetiza, por medio del amor y su contrario, el movimiento oscilante, el cambio, la inestabilidad que es la ley de la naturaleza, del tiempo y de la vida misma. Ese "absurdo oficio" y "pavoroso círculo" no pueden intentar romperse sino por otro absurdo o la locura ("locamente empeñados"), es decir, no se le puede oponer sino su propio contrario, el amor mismo, del hablante y su pareja, a sabiendas de su impotencia. La figura de Penélope es recreada en el poema para evocar la ley implacable de la realidad, pero a la vez para alzar la ilusión de la esperanza de romper la regla absoluta por el sentimiento amoroso del yo poético.

Diversos estudios ya han reparado en la frecuente reescritura de la figura de Penélope y de Ulises en la poesía de Centroamérica y América Latina (Preble-Niemi, 2000 Noguerol Jiménez, 2008; Gondouin, 2009 y 2010). Y en algunas de estas reescrituras (Claribel Alegría, Johanna Godoy, Luz Méndez de la Vega, Aída Toledo, Marta Eugenia Rojas) se subvierte el motivo, incitando a Penélope a liberarse de la espera, como ocurre en "Carta a un desterrado" de Claribel Alegría, en donde Ulises ha sido reemplazado y se le pide que ya no vuelva: "Preferible, Odiseo,/ que no vuelvas/ de mi amor hacia ti/ no queda ni un rescoldo" (Alegría, 2008: 60). En el poema de Luz Méndez de la Vega, en cambio, se subvierte no la espera tradicional de la mujer por el ser amado en el marco social patriarcal, sino la sucesión implacable de los fenómenos del mundo y de la vida. Así en el mito se revitaliza, desde un ángulo nuevo, la trascendencia del sentimiento amoroso, su percepción única en función de las individualidades y del momento en que se experimenta. Los "nuevos" amantes —"tú y yo", Penélope y Ulises— vuelven a tejer el mito del amor. El mito es así revitalizador de la emoción y de las leyes de la realidad.

Otro tratamiento del mito nos propone Amanda Castro. En *Onironautas* entreteje diversas dimensiones del pasado, desde el mitológico hasta la historia más reciente de Guatemala, a través de una serie de poemas que giran en torno a una preocupación central: la tragedia vivida por las poblaciones civiles, particularmente indígenas, durante la guerra en Centroamérica (1960-1990). Ejercicio sobre la temporalidad, reflexión poética acerca del dolor y la violencia, y simultáneamente sobre la sobrevivencia, la resistencia y el futuro. El poemario se compone de cuatro partes cuyos títulos anuncian el itinerario de la violencia y el rescate —"El Sueño de la Sangre", "Las Pesadillas", "El Sueño del Retorno", "Las Profecías"—; a estas cuatro partes se agregan al inicio y al final del libro textos que enmarcan el corpus central y operan como textos introductorios: "La Creación", "Éxodo", "Viacrucis", "La Magia"; y conclusivos, "Textos proféticos". El título del

poemario contiene ya resonancias helénicas al establecer un eco con Oniros, las deidades de los sueños, y los paratextos de los tres poemas iniciales arriba citados tienen evidentes resonancias con la mitología bíblica.

En "La Creación" —primer poema del libro—, la voz poética recrea el mito del Génesis desde una perspectiva que apunta a establecer nuevos valores y concepciones del mundo, a la vez que denuncia situaciones deplorables que se pueden identificar en el pasado y en la época contemporánea. El ensamblaje de mitos bíblicos y prehispánicos va tejiendo una nueva lectura de la realidad y los valores humanos. Se abre así el poema :

> En el principio
> era el sueño
> y con sus sueños
> los espíritus
> tejieron las canciones.
>
> Los espíritus creadores descubrieron los poderes
> de la chicha y el tabaco
> y fue así como la vida aprendió a soñar.
>
> Primero soñó el fuego
> que existía en el vientre de la mujer. (Castro, 2001: 11)

La importancia de la dimensión onírica ya anunciada desde el título del poemario adquiere aquí todo su sentido: el principio de todas las cosas, de la vida y el mundo es el sueño. Atribuirle dicha simbología al sueño implica apartarse del hipotexto bíblico e introducir una ruptura con una visión estrictamente racional. Se valida así poéticamente esta concepción "otra", inspirada del pensamiento prehispánico, poniéndola en el mismo plano que otras tradiciones. La reescritura mítica juega aquí la función de considerar y aceptar otras lecturas del mundo. Es decir, implica un quiebre de posturas etnocéntricas. Por otro lado, el hablante poético vincula el principio de las cosas con el fuego y el vientre de la mujer, lo cual desde luego entra en contradicción con el discurso bíblico. Pero a la vez el discurso poético interviene en la sanción de los actos humanos negativos (de apropiación y acumulación) que se gestan desde el tiempo del origen y se repiten en la contemporaneidad:

> Y hubo seres que fueron todo aire
> y se desvanecieron enseguida
> Otros fueron todo agua
> y el maíz se les podría en las entrañas
> Otros eran todo fuego
> y cada cosa que tocaban se quemaba
> Los últimos eran todo tierra
> ellos acumulaban la tierra
> olvidándose de sembrar el maíz
> y perecían. (12)

La acumulación de las tierras —uno de los problemas centrales de la realidad socioeconómica y política centroamericana y latinoamericana— es aquí enjuicida desde la perspectiva moral del mito. Este opera por tanto cual instrumento de debate político y de búsqueda de justicia social; reactiva el cuestionamiento respecto a los procesos históricos de expropiación y acumulación de los medios de producción. En su propuesta de reescritura del mito del génesis, Amada Castro postula otra visión del Principio, la cual se contrapone a las reductoras versiones predominantes, y le atribuye un papel primordial al sueño y a la mujer. Su propuesta abre en consecuencia otras posibilidades que enriquecen la lectura del mundo y de la vida.

En cuanto a Roberto Obregón, presenta en *Por su lado* un tratamiento diverso del material mítico en su poema "Gucumatz encadenado". Como resulta evidente desde el paratexto, éste remite directamente al mundo y a la mitología maya a través del nombre Gucumatz, versión quiché del dios Quetzalcoatl azteca. Se trata pues de una de las deidades mayores y transculturales de Mesoamérica. Nombre de la potencia creadora, los quichés lo consideraban —siguiendo a Agustín Estrada Monroy— expresión del pensamiento creador, que da la vida a todos los seres vivientes del universo (Estrada Monroy, 1994: 211). El participio "encadenado", en cambio, remite a otro universo mítico-cultural; al semidios griego "Prometeo encadenado", condenado al sufrimiento eterno por Zeus, por haber robado, en beneficio de los seres humanos, el fuego. Es pues símbolo de un semi-dios bienhechor para la especie humana. De manera que el poema vincula dos tradiciones culturales, la maya y la griega, y refiere la similitud simbólica de ambos dioses (Gucumatz, Prometeo), protectores de la Humanidad.

El poema se compone de 27 versos irregulares, organizados en tres estrofas heterométricas, en que la primera es la más extensa y la segunda la más breve (5 versos). La estructura y el sentido del texto gira en torno al tema de la temporalidad; evoca dos tiempos diversos —opuestos—, traducidos por el uso de tiempos verbales diferentes. En la primera estrofa los verbos están conjugados en pasado (imperfecto), referidos a un tiempo ya remoto:

> Vertía de las yemas de mis dedos
> notas del silvestre hormigo.
> Siempre que mis labios se abrían
> volaba un torrente de pájaros
> y gorjeaba en la punta de los pinos.
> Siempre que mis manos
> acariciaban el vientre de la tierra
> despertaban en mineral retozo
> vidas nuevas, milpas nuevas.
> ¡Siempre fui feliz ! ¡Oh ! ¡Siempre fui feliz !
> Saltaba mi voz en los acantilados
> en constante amor con eco
> y se desmenuzaba como teclas arrulladas por el viento. (Obregón, 1995: 6)

La voz poética evoca un tiempo feliz, el cual puede relacionarse con la época en que las antiguas tradiciones eran predominantes y reconocidas. Este tiempo

aparece evocado como el "paraíso perdido" en el cual todo parece armonioso. La metáfora de la "música del mundo" está evocada por medio de los gestos de los dedos, los labios, las manos que hacen brotar los sonidos de la Naturaleza y la vida. El hablante, que asume la voz de Gucumatz, enuncia actos y gestos, que son de naturaleza mágica y mítica, relacionados con la musicalidad y la fertilidad. Al ser deidad de la creación y la fertilidad, el poema evoca sus poderes engendradores (lo estético y la riqueza agrícola). La dimensión estética puede notarse en el verso "notas del silvestre hormigo", que alude a las notas musicales provenientes de la marimba (construida justamente con madera de hormigo); es la música de los seres humanos pero también se alude a la música del mundo, de la Naturaleza: "y gorjeaba en la punta de los pino". Además, esta dimensión estética no aparece relacionada solamente con lo auditivo, sino también con lo plástico, lo visual: "volaba un torrente de pájaros". Por otro lado, la metáfora de la tierra como entidad femenina está presente: "el vientre de la tierra". Y en los versos se expresa una actitud de afecto en relación con la tierra traducida por intermedio del verbo "acariciaba", gesto que revela la relación estrecha entre el Hombre y la Tierra, característico del pensamiento amerindio.

En las dos estrofas siguientes se puede notar que los verbos están conjugados en el tiempo presente :

> Granizo de olvido
> cubre el rostro de la pradera.
> Todo es silencio. Silencio.
> Hasta las ramas de los cedros
> gimen quedo.
>
> Ni los pasos susurran
> cuando respira la montaña. Todo es
> silencio.
> Estaré en el fondo eternamente
> encadenado.
> A lo largo del lago. Eternamente,
> fabricando iris en mi entretenimiento
> solitario. (Obregón, 1995: 6)

Se trata ahora de un tiempo marcado por el "olvido", el poema parece señalar así un cambio de etapa histórica. Las antiguas tradiciones están abandonadas y silenciadas, lo que constituye una metáfora de la subordinación de la cultura ancestral. Ya no es el tiempo de la felicidad sino del "olvido", del "silencio", del acallamiento de los hombres e incluso de la naturaleza (vv. 18-19). Al canto de los pájaros y de la divinidad sigue el tiempo del desconocimiento (pérdida de la identidad) y de la clandestinidad ("gimen quedo"). Lo dramático de este tiempo está recalcado a través de la reiteración en el mismo verso de la palabra "silencio". Su duplicación traduce la intensidad del sojuzgamiento de la cultura ancestral. Notemos también que la corta extensión de los versos de la segunda estrofa, mucho más breves que los de la primera, representan, formalmente, la rigidez del tiempo presente.

Sin embargo, se puede observar que en la estrofa final se inserta de manera significativa un verso en tiempo futuro: "Estaré en el fondo eternamente/ encadenado"; y otro en el modo gramatical del gerundio: "fabricando iris en mi entretenimiento/ solitario". Ambos tienen consecuencias determinantes en la construcción del sentido del texto. Si los tres versos iniciales de la última estrofa ("Ni los pastos susurran/ cuando respira la montaña. Todo es/ silencio") insisten en la idea de la época de sojuzgamiento,[6] el tiempo futuro del verbo "estar" opera una ruptura, ya que introduce la idea de esperanza, toda vez que las raíces ancestrales siguen vivas a través del encadenamiento de Gucumatz a ellas. Así como Prometeo quedó encadenado por ayudar a los seres humanos, de la misma manera Gucumatz permanece encadenado a las raíces de la tradición ancestral para que los hombres conserven su memoria cultural. El gerundio ("fabricando iris") puede leerse como una metáfora orientada a expresar la continuidad de la cultura, su mantenimiento y renovación.

A partir de esta lectura, si bien el olvido pesa sobre la cultura maya, la esperanza está latente, sus signos permanecen esperando el momento para volver a la "superficie del lago", a ejercer su función en el destino de la comunidad. El cruce y la recreación del material mítico en el poema viene a configurar la postura del hablante, su convicción de la capacidad de la cultura de trascender, de recrearse permanentemente. El mito de Prometeo deviene ahora, en el poema, materia e instrumento estético para la resistencia cultural del universo mesoamericano.

Este recorrido por los cruces mitológicos prehispánicos y clásicos de occidente, forzosamente breve y en construcción, que se dan en el discurso poético centroamericano, permite considerar la importancia mayor de lo mítico en la configuración de este discurso en las diferentes épocas de su historia literaria. Los autores se han servido de formas muy diversas de este material de origen amerindio, bíblico o helénico —sin contar otras tradiciones no abordadas aquí—, apropiándoselo, recreándolo y produciendo cruces que contribuyen a considerar el papel clave del palimpsesto en la escritura, pero sobre todo la libertad que se atribuyen estas literaturas para jugar con todo material. En cuanto se sirven de esta libertad, echan mano del juego de la recreación, sin contentarse con dar vida al pasado sino para injertarlo en el presente, ensancharlo y darle otra —y nueva— densidad. Densidad como en los casos aquí tratados, en que el mito abre la vía para cantar la unicidad del amor, el enjuiciamiento de la historia contemporánea o la resistencia cultural. Nada se pierde en literatura a condición de saber darle nueva vida: de saber tejerlo con lo esencial de su tiempo.

BIBLIOGRAFIA

ALEGRIA, Claribel (2008), *Mitos y delitos*. Madrid, Visor.

[6] Nótese que el encabalgamiento del segundo verso de esta última estrofa, al destacar la palabra "silencio", intensifica la sensación de dominación.

ARMIJO, Roberto (1997), *Poemas europeos. Antología*. San José, Costa Rica, Educa.

BRUNEL, Pierre (1992), *Mythocritique, Théorie et Parcours*. Paris, Presses universitaires de France.

CARDOZA Y ARAGON, Luis (1985), *Guatemala, las líneas de su mano*. Managua, Nicaragua, Nueva Nicaragua.

CARDOZA Y ARAGON, Luis (1994), *Lázaro*. Ciuda de México, Ediciones Era.

CASTRO, Amanda (2001), Onironautas. Guatemala, Letra Negra Editores.

DARIO, Rubén (1994), *Azul… / Cantos de Vida y Esperanza*. Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral.

DALTON, Roque (1983), *Poesía escogida*. San José, Costa Rica, Educa.

ESTRADA MONROY, Agustín (1994), (versión del) *Popol Vuh*. Guatemala, Caudal.

FAURE, Marie-Josèphe (1966), *Le Modernisme Hispano-américain et ses sources françaises.* Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques.

GONDOUIN, Sandra (2009), "Quand Claribel Alegría retisse le mythe de Pénélope: les enjeux d'une réécriture", en *Cahiers d'Etudes Romanes-Traces d'autrui et retours sur soi*, n.°20, vol.1, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Etudes Romanes, pp. 193-208.

GONDOUIN, Sandra (2010), "Penélope y Ulises en la poesía contemporánea de América Central", en *Centroamericana*, n.° 18, Milan, Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 31-49.

GONDOUIN, Sandra (2011), *La réinvention des mythes dans la poésie contemporaine d'Amérique centrale : Luz Méndez de la Vega (Guatemala, 1919), Claribel Alegría (El Salvador-Nicaragua, 1924), Ana María Rodas (Guatemala, 1937), Gioconda Belli (Nicaragua, 1948), Luz Lescure (Panamá, 1951) et Amanda Castro (Honduras, 1962-2010)*. Tesis para optar al grado de doctora. Université d'Aix Marseille. Marseille, France.

GONZALEZ, Otto-Raúl (2001), *Oír con los ojos*. Guatemala, Editorial universitaria USAC.

MENDEZ DE LA VEGA, Luz (1980), *Tríptico*. Guatemala, Editorial Marroquín.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2008), "Un canto a la rebeldía: Heroidas y más en la última literatura escrita por mujeres", en *Taller de Letras*, n.° 43, Pontífica Universidad Católica de Chile, Santiago.

OBREGON, Roberto (1995), *Recuento de poesía*. Guatemala, Editorial Cultura.

PREBLE-NIEMI, Oralia (enero-abril 2000), "La desconstrucción del mito de Penélope en la poesía de mujeres centroamericanas", en *Cultura de Guatemala*, vol. XXI, n.° I, segunda época, número especial "Poesía hispanoamericana", Universidad Rafael Landívar, pp. 102-129.

Mitologías hoy

Mitologías hoy
Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

FABULACIONES. LA ASTUCIA DE LOS MITOS

Inventions. The Cleverness of Myths

ROSALBA CAMPRA
rocaybi@gmail.com

Resumen: el texto es un testimonio del itinerario de la autora a partir de su descubrimiento en la infancia de los mitos clásicos, que coincide con el descubrimiento de los distintos niveles de la lengua, y prosigue con el acercamiento al mundo mítico prehispánico. La realidad de los mitos y su persistencia en busca de nuevas voces se vuelve la materia de la propia escritura ficcional y de exploraciones en el campo de la imagen, experiencia aquí ilustrada a través de sus microrrelatos (tomados por lo general de R. Campra, *Mínima Mitológica,* 2011) y poemas (R. Campra, *Moradas de los Mayores*, 2012).
Palabras clave: mito clásico, mito prehispánico, microrrelato, poesía

Abstract: This text bears witness to the author's personal itinerary which started with her childhood discovery of classical myths, simultaneous to the revelation of a language's different levels, and then continued with the discovery of the prehispanic mythical world. The reality of myths and their persistence in searching new voices becomes the matter of her own fictional writing along with the explorations in the domain of images. This experience is illustrated here through her flash-fiction (taken mainly from R. Campra, *Mínima Mitológica*, 2011) and poems (R. Campra, *Moradas de los Mayores*, 2012).
Keywords: Classical myth, Precolumbian Myth, Flash-Fiction, Poetry

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 289 - 307
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.600

Recibido: 14/11/2018
Aprobado: 07/12/2019

Preguntas en Keramikós

—Ah. La puerta sagrada
de las procesiones
en honor de la diosa.
¿Estas dos piedras?
Y el Eridano,
¿un cauce seco
y un reguero de hormigas
en la arena?
—Claro que sí.
Esa es la astucia de los mitos.
Seguir latiendo a la espera
de que alguien preste escucha.
Entonces se despiertan.
También su avidez
de adoración
despierta.
Ningún dios muere.
Esta arena sin forma
y su reguero de hormigas
siguen siendo el Eridano
centelleante.
Y estas dos piedras
la puerta esplendorosa
por donde pasarán
las procesiones.
Peligro. (Campra, 2017: 23-24)

Estas son las preguntas que me hacía recorriendo la antigua necrópolis de Atenas, y que después, con el título "Keramikós", entraron a formar parte de mi libro de poemas *De lejanías* (2017), en la sección "Tratado de la persistencia".

Tal título podría haber sido, quizás, más adecuado para mi intervención. También podría haber elegido el que aquí figura como subtítulo, "La astucia de los mitos". Astucia que consiste en la persistencia con que se instalan en nuestra memoria, en su resistencia a la presunta muerte de los dioses, en la insistencia con que nos piden la palabra. La que pronunciamos como nuestra, para que ellos sigan hablando. Por eso lo que voy a proponer aquí, como puede sospecharse, no es un análisis, sino una experiencia: mi experiencia de la perduración del mito. O, más exactamente, de los mitos. Tal vez, entonces, el título de este apartado debería ser no "Preguntas en Keramikós" sino "Preguntas *a* Keramikós"...

Una respuesta podría darla una escena de cuando yo tenía cinco o seis años. Llamaron a la puerta cancel. Mi padre me alzó en brazos y salimos a la galería: —¿Ves ese camioncito? Te están trayendo un regalo—. La emoción de lo que encontré al abrir la caja determinó, creo, uno de los

sesgos de mi vida. Seis tomos encuadernados en cuero azul con el título en letras de oro: *El libro de oro de los niños*. Mi primer libro no para aprender a leer, mi primer libro solo para mí. Sus secciones iban desde el armado de papirolas a la biografía de los héroes americanos, pasando por las curiosidades de la naturaleza y la mitología griega. El capítulo dedicado a este tema tenía por título, precisamente, "La leyenda áurea de los dioses y de los héroes". Ya palabras como "leyenda" abrían la puerta a territorios que estaban en otra dimensión de la verdad, distinta de la verdad del entorno visible (mi pueblo) y de la verdad de la religión (el catolicismo), y a la vez fuera de la pura invención fabulística (los cuentos de hadas, por ejemplo). Además, hacían percibir una dimensión de la lengua ("áurea" en lugar de "dorada") ajena al léxico de la comunicación cotidiana: las palabras de los dioses eran de otra clase.

Mi padre, médico, era un apasionado por el mundo de los mitos griegos. De allí venían las historias que inventaba para nosotros. No tuve que esperar a Borges para descubrir el laberinto: a los siete años sabía yo de su existencia, sabía que el salto del toro se llamaba taurocatapsia. Claro que de la zoofilia de Pasifae mi padre no nos contaba nada, pero, si había centauros y sirenas ¿por qué no podía haber un hombre con cabeza de toro?

Los dioses residían en las bibliotecas, era allí donde resonaban sus voces. Y me reclamaban. En esa fascinación tuvieron su origen narraciones como las de *Mínima Mitológica*, poemas como los presentes en *De lejanías*, microficciones recogidas en antologías como la de Antonio Serrano Cueto, *Después de Troya* (2015). Así fue como nací como "fabulista": según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, "persona que escribe de mitología" (Moliner, 1973: I, 1270). Querría que se tomara esa definición no en el sentido de "escribir sobre el relato mítico" sino de "escribir para acrecentar su caudal". Es decir, las páginas que siguen conllevan la ilusión de proveer a los investigadores materiales nuevos para su tarea...

Y es que las arquitecturas de nuestra imaginación se levantaban sobre los cimientos del mundo clásico. El mundo a mi alrededor, Jesús María, un pueblo de la provincia de Córdoba, en el centro de la Argentina, no proporcionaba mitos. Esto ha de aparecer políticamente incorrecto, pero es así. Se trataba de elementos escasos y de dudoso prestigio. La Salamanca, cierto tipo de cuevas en la que se reúnen para sus ceremonias seres generalmente malignos, conoció una gran difusión a través de una zamba con música y letra de Arturo Dávalos, grabada en 1959 por el famoso conjunto folclórico Los Fronterizos:

> Con la diabla en las ancas Mandinga llegó,
> azufrando la noche lunar.
> Desmontó del caballo y el baile empezó
> con la cola marcando el compás.
>
> Un rococo de la isla cantaba su amor

a una sapa vestida de azul.
Carboncillo bailaba, luciendo la flor
que a los ciegos devuelve la luz... (Dávalos, 1959)

Para el Familiar, animal real, o su imagen, que actúa como espíritu protector, remito a modo de definición al comienzo de "Demoliciones", un texto de mi primer libro de ficción, *Formas de la memoria*: "Hay casas que deben su prosperidad a un torito de oro enterrado en el jardín. Otras tienen como familiar una tortuga que se esconde siempre bajo la misma baldosa. En esta, una serpiente cenizosa se alargaba en el umbral de los dormitorios" (Campra, 2009: 44).

Presencias de todos modos aisladas. Hasta donde llegaba el conocimiento que tenía de ellas, carecían de una trama que las sostuviera para transformarlas en personajes de la imaginación: nada que las articulara en un mundo intrigante, desmesurado y a la vez coherente.

Ese era en cambio el mundo que ponían a mi alcance los mitos clásicos, y que, ya dejando atrás la infancia, recorrí de la mano de innumerables escritores y artistas latinoamericanos, de Darío a Cortázar, para limitarme a citar solo dos autores del vasto repertorio posible. Autores que nunca percibieron ese mundo como ajeno, sino como una especie de substrato comparable al de la propia lengua, o el del horizonte visual. En un acto de antropofagia, según la fórmula de Oswald de Andrade en su *Manifiesto antropófago* (1928), hemos hecho nuestro ese mundo, lo hemos incorporado a tal punto que hasta nos arriesgamos a reescrituras no siempre respetuosas. Es decir, lo hemos asimilado transformándolo en uno de los múltiples ingredientes de los que recabamos nuestra consistencia específicamente americana. Me incluyo entre los que se reconocen en esa multiplicidad, de la que han derivado, en mi caso, microrrelatos como el siguiente.

"Pentesilea"
Yo vivía con mi abuela, mis tías, mis primas, y otras parientes mujeres. Solo mujeres había en nuestra población.
Era huérfana de madre, y mi padre y mis tíos —hermanos nunca tuve—, mis dos abuelos y los parientes que hubieran correspondido a las parientes mujeres se habían ido a construir el camino que llevaba o debía llevar más tarde a la ciudad, cuando estuviera terminado.
Así me habían dicho.
La ciudad debía quedar muy lejos, porque después de doce años, que es mi edad, ellos seguían sin volver y el camino sin terminar.
Un día mi abuela mandó abrir la puerta en la muralla e hizo entrar a un cantor de esos que van por los caminos. Nos sentamos alrededor de él en la plaza. A mí me hicieron sentar delante de todas, y él cantó la historia de Pentesilea, reina de las amazonas, que en el asedio de Troya murió por obra del airado Aquiles, el cual, viéndola tendida tan bella sobre su propia sangre, rompió a llorar y se maldijo.

> Yo sabía desde antes el nombre de mi madre: Pentesilea. Ahora sé el nombre de todas nosotras. Me pongo de pie y, en silencio, lo mismo hacen las demás. Siento todas las miradas puestas en mí. Doy un paso hacia adelante, hacia mi abuela que me tiende el arco y el carcaj. Y me detengo, porque estoy preguntándome si puede haber algo, en los cielos o en la tierra, que me obligue a aceptar. (Campra, 2011: 87)

En una línea paralela, ya que no coincidente, se coloca este otro microrrelato:

> "La verdad"
> Hubo un tiempo en que el cielo estaba tan apenas por encima de nuestras cabezas que a ojo desnudo se podía ver rodar el carro del Sol, ver a Perseo que regresaba con la cabeza de la Gorgona en la mano, todavía chorreando sangre.
> Ahora hace tiempo que los dioses no se dejan ver. Solo frecuentan, a veces, las palabras de esos rimadores que cuentan historias en las plazas, o sea embustes aderezados más o menos hábilmente con los artificios de estilo en boga hoy.
> Una ausencia positiva, de todos modos, porque siempre es positiva la verdad: no eran pocos los que aprovechaban la supuesta afición de los dioses a inmiscuirse en los asuntos humanos para achacarles sus propios deslices.
> Esta, por ejemplo, es la verdad sobre la historia de Io, hija del rey Inaco, no esa patraña de su transformación en ternera por parte de Zeus para sustraerla a la furia de su legítima consorte, la celosa Hera, etcétera etcétera, lo que, por otra parte, no le impedía cortejarla en forma de toro. Y la ternera que huía a los brincos hasta el fin de la tierra, porque la diosa le había puesto encima un tábano para que la mortificara sin pausa, etcétera etcétera.
> ¡Ja! Habían llegado como de costumbre los fenicios con su cargamento de telas relumbrantes, piedras de colores, ungüentos contra las verrugas. Como de costumbre las mujeres, ni bien veían despuntar en el horizonte las velas, corrían al puerto, cada una para ser la primera en acapararse lo más deseable, que tanto podía ser un brazalete como un marinero. Porque si es cierto que los marineros suelen llegar a puerto necesitados de mujer, también puede decirse lo contrario, y no todas las veces las que se distraían revolviendo cofres ignoraban que la nave estaba por largar amarras sin dar aviso, como después pretenden hacer creer: fui víctima de un rapto, dicen.
> En algún caso habrá sido verdad.
> En el caso de Io, lo único que puede debatirse es si se había enamorado en ese momento de uno de los navegantes o si estaba ya encinta, de él o de otro, con lo que, para evitar el escándalo y el repudio de la familia, lo que hizo fue pagar su pasaje, como otros aseguran, entre ellos el capitán, y desembarcar con toda tranquilidad en Egipto, donde se instaló, casándose al final con un sastre que arreó con el bastardo y le dio además numerosos hijos. Vivió próspera y

> feliz dejando correr en su tierra ese infundio de la ternera y el tábano, cosa que a otros también convino.
> De todos modos, qué nostalgia de esos tiempos en que el cielo estaba tan cerca y una podía contar a su marido que ese que acababa de saltar por la ventana era Apolo.
> Qué nostalgia de los tiempos en que el que había saltado por la ventana era de verdad Apolo. (Campra, 2011: 73-74)

Idas y vueltas

En fin, que en el equipaje y en la memoria de los conquistadores, los mitos viajaron de Este a Oeste: Europa, independientemente de quererlo o no, instaló en el Nuevo Mundo sus sirenas y amazonas, sus variados infiernos y paraísos.

Menos analizado, por no decir totalmente ignorado, es el viaje de descubrimiento en la dirección inversa. Disponemos, sin embargo, de testimonios de desplazamientos transoceánicos desde el Oeste hacia el Este, que la historiografía académica prefiere dejar cuidadosamente de lado. Acá propondré a la atención del lector documentos que atestiguan estos desplazamientos por parte de los Incas y, por otra parte, indiscutibles huellas de la presencia maya en Europa.

Se trata de documentos que, de circular, pondrían en tela de juicio la historia canónica de los descubrimientos, por lo que no debe sorprender que historiadores, antropólogos, arqueólogos, etc. nieguen su existencia o bien los clasifiquen como "fabulaciones", "novelería" "ficción".

Tomemos, en particular, el caso de los globos aerostáticos de los Incas, descriptos en un códice descubierto por Abel Posse y sin denominación oficial (para sustraerlo a curiosidades malintencionadas, él mismo le atribuyó un carácter apócrifo, titulándolo *Los perros del paraíso*, y con ese nombre ha llegado a nuestras manos). Tales globos estaban construidos, en palabras de este texto, con "tela fina de Paracas que alzaban con una navecilla de totora. Se levantaban en el aire caliente de Nazca o del Yucatán y aprovechaban la difícil ciencia de los vientos calientes" (Posse, 1983: 35). Una de esas navegaciones aéreas lleva los Incas a sobrevolar las "Islas Humeantes" (o sea las Canarias, en la denominación inca) y el extremo de la "Trompa del Jaguar" (Iberia), llegando hasta Düsseldorf. Lamentablemente (o quizá no), allí la vista de hombres pálidos y de aspecto desdichado atenúa el interés en el proyecto de exploración de las Tierras Frías de Oriente, concertado entre incas, mayas y aztecas en el llamado "Congreso de Tlatelolco". El Congreso de Tlatelolco renuncia a la idea de crear una flota y por lo tanto a la exploración y presumible ocupación del territorio de los Pálidos, o por lo menos a un intercambio comercial, cerrando así lo que hubiera sido la otra cara de la historia del descubrimiento.



Figura 01
Torre Sant'Antonio - P. Colarossi

A pesar de que el mismo códice define a los Aztecas, y por extensión a los mayas, como "modestos navegantes", carentes de "la experiencia de los Incas en la materia" (Posse, 1983: 34), podemos atrevernos a formular la hipótesis que algún viajero de esos azarosos vuelos transoceánicos haya sido, precisamente, un Maya. Disponemos, en efecto, de la constancia material de su paso por Europa: los frescos descubiertos casualmente en 2004 durante obras de consolidamiento y restauración de la Torre Sant'Antonio il Grande.

Se trata de una torre del siglo XIII (para mayor precisión, 1250) asentada sobre ruinas romanas de época adrianea, apenas en las afueras de Roma. Por una de esas coincidencias de las que la vida es, a veces, generosa, los habitantes actuales de la torre son el arquitecto Paolo Colarossi, gran conocedor de las tierras mesoamericanas, y la pintora y fotógrafa Judith Lange, autora de diversas publicaciones dedicadas a las culturas precolombinas (entre ellas "Oaxaca –La valle di smeraldo", 1991; *Maya – Aztechi – Inca. Antichi imperi d'America*; *Precolumbian Civilizations*, 1995), y gracias a ellos disponemos de la documentación correspondiente.

¿Debemos esas imágenes a un único artista? ¿A varias manos?

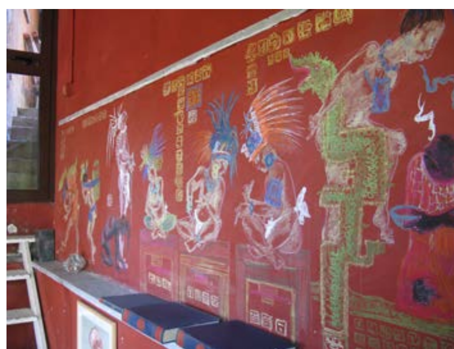


Figura 02
Fresco a - J. Lange

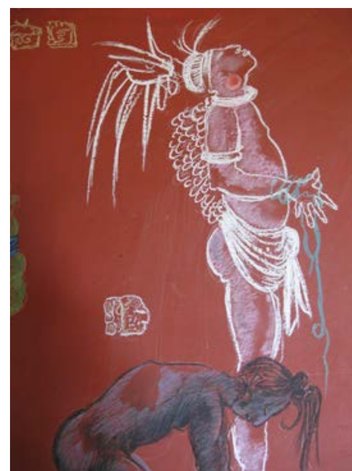


Figura 03
Fresco b - J. Lange

¿Se trata de una puesta en escena de rituales? ¿De aspectos no identificados del mito? ¿Por qué el desvío de las normas vigentes en ese tipo de representaciones?



Figura 04
Fresco c - J. Lange

Este material inestimable, hasta ahora inédito, está a la espera de su desciframiento, al que los expertos en la materia podrían contribuir con adecuados instrumentos de análisis. Y también está a la espera de un experto en escrituras del área maya otro hallazgo particularmente valioso: un cuaderno quizás de mano del mismo viajero autor de los frescos, como harían suponer ciertas concordancias estilísticas.



Figura 05
Cuaderno a - J. Lange



Figura 06
Cuaderno b - J. Lange

La intención de este cuaderno, de todos modos, me parece obvia: los viajeros del Oeste han querido ofrecer a los "Pálidos de Oriente" una imagen del propio mundo: arquitecturas, costumbres, atavíos, mitologías... Este breve códice es otro de los hallazgos arqueológicos que nos ha brindado la Torre Sant'Antonio, y que hoy podemos apreciar gracias al rescate llevado a cabo por Judith Lange (algunos preferirán tal vez hablar de reencarnación, trasmigraciones, en fin, de esas secretas identificaciones que prescinden de la cronología).

Mi descubrimiento de un nuevo mundo

Idas y vueltas, sí. En mi historia personal de contacto con los mitos, la vertiente americana fue una experiencia más tardía. Sin embargo, podría haberme asomado al mundo de los mitos prehispánicos por la misma época en que descubrí la mitología griega, y haberme adentrado más tempranamente en la cosmología inca, azteca, maya: esos temas también formaban parte de los intereses de mi padre, al lado de los panteones asiáticos (más tarde, la biblioteca de un tío proveería el itinerario nórdico, Yggdrassil, el Walhalla, las Nornas). Pero yo era demasiado chica entonces como para animarme a esos anaqueles. En aquel tiempo tuve solo una entrevisión fugaz, hojeando casualmente *Montezuma el de la silla de oro* (1948), de Francisco Monterde, que, en una edición especial del Círculo Literario, a través de las ilustraciones de Julio Prieto proponía un mundo misterioso, oscuro. Ajeno.



Figura 07
Montezuma a - Monterde-Prieto



Figura 08
Montezuma b - Monterde-Prieto

Tal vez esa sensación no derivaba específicamente del mundo representado, sino que, como puedo deducir hoy, se trataba de un efecto de la matriz expresionista de la representación y de la monumentalidad ínsita en la técnica elegida por el artista, la xilografía. Pero era indudable que allí se

anidaba algo vagamente aterrador: por ejemplo, la imagen que, en la última página, corona el colofón, es la de un *tzompantli*, la rastrillera de cráneos que en este caso enhebra, además de calaveras, cabezas de conquistadores y de caballos.



Figura 09
Montezuma c - Monterde-Prieto

De todos modos, mi distancia no excluía una atracción por algo que, mucho más tarde, formaría parte de mis elecciones: en otros libros, ya grande, oí la palabra de los dioses de nuestras tierras. En esos años yo formaba parte del Departamento de Teatro de la Universidad de Córdoba. La Universidad disponía de un canal de televisión y realizamos un ciclo, *El tiempo y el teatro*, de carácter divulgativo: una selección de obras que, despreocupándose de las fechas, presentaría momentos clave del teatro universal, a través de fragmentos precedidos por una presentación histórico-crítica. Yo me dediqué sobre todo al recorte y armado de los textos, la puesta en escena estaba a cargo de María Escudero, la escenografía era obra de Margarita María Dionisi, de Pedro Tillard, los actores eran los estudiantes de la carrera. En ese programa, durante un mes, los miércoles desfilaron Lope de Vega, Ionesco, Aristófanes...

Ese espacio me dio la oportunidad de rendir homenaje a los Mayores. La primera transmisión se basó en un poema dedicado a Tláloc, el "Canto del Dios de la Lluvia", recogido en la antología de Asturias *Poesía precolombina* (1960), que adaptamos en forma de diálogo entre el dios, su sacerdote, y la víctima del sacrificio. La noche en que se representó la última obra de la serie, *Los pájaros* de Aristófanes, estábamos bajo un chaparrón impresionante, con las máscaras, por pura diversión, todavía puestas, esperando que vinieran a buscarnos para llevarnos de vuelta a nuestras casas, cuando alguien comentó: —¿Se han dado cuenta de que desde el miércoles en que empezamos el programa, no hubo un miércoles que no lloviera?

Los versos pronunciados por el sacerdote en el poema dedicado a Tláloc insistían

> ... con la sonaja de niebla se atrae la lluvia
> del reino del dios de la lluvia,
> se hechiza el agua,
> con la sonaja de niebla se encanta la lluvia... (Asturias, 1960: 22)

De esto son testigos todos los arriba nombrados. ¿Pura casualidad? Preferimos pensar que era un signo de aceptación por parte de Tláloc de nuestro homenaje... Si así fue, eso querría decir que es verdad que los dioses —¿algunos? ¿todos?— están vivos.

A partir de esa pregunta, también mi escritura encuentra su camino en la otra dirección, como en los microrrelatos en los que el mundo representado, o aludido, es de los mitos o los rituales de la América antigua. Es un ejemplo este texto de *Mínima Mitológica*:

> "Ascensión"
> Cada vez le cuesta más subir la escalera.
> Es como si ahora fuera más empinada, y más altos los peldaños.
> Ha de ser a causa de la edad.
> Antes no le pesaba, por el contrario. A medida que iba subiendo, una especie de exaltación lo invadía, lo emborrachaba. Pero ya no es así.
> O quizá no fueran sus años la causa, sino la repetición de los gestos. Siempre los mismos, estación tras estación.
> Todavía falta más de la mitad para llegar al final.
> Hace una pausa.
> Se acuerda de la primera vez, de la emoción de su primera vez. Y sonríe. Le tembló la mano, pero nadie se dio cuenta.
> Sigue subiendo, y se esfuerza para que su paso sea firme, o lo parezca. Si mira a los lados, o hacia atrás, le dará vértigo. ¿Cuánto tiempo todavía tendré que enfrentar esta fatiga?, se pregunta, pero sabe la respuesta: el tiempo que dure su vida.
> Ahora falta poco para llegar al último peldaño.
> Ya en la plataforma, por un momento cierra los ojos. Esta vez la vaharada dulzona de siempre es demasiado fuerte.
> Infinitamente cansado, levanta la hoja de obsidiana con que abrirá el pecho de la víctima y extraerá el corazón palpitante para regocijo de los dioses.
> Ellos no se cansan. (Campra, 2011: 49-50)

Para mí el viaje textual en los mitos es, pues, un ir y venir en las dos direcciones, itinerario al que se sumó la exploración de escrituras más complejas, como las que he emprendido en cierto tipo de libro-objeto construido artesanalmente, en el que trabajo a la vez con la imagen y con la palabra: algunos definen este tipo de expresión "libro de artista".

De esa expresión forma parte, en lo que se refiere a los mitos clásicos, la serie que he denominado *Descartes del Laberinto*: catorce libros en ejemplar único, plegados en fuelle. Catorce, porque como aclara una nota de "La casa de Asterión", "El original dice *catoce*, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por *infinitos*" (Borges, 1973: 67; cursivas del original).



Figura 10 *Descartes* a - R. Campra



Figura 11 *Descartes* b – R. Campra

La serie que he realizado se basa en un juego: construir una historia a partir de palabras que puedan formarse usando las letras presentes en la palabra "laberinto", tomada como una 'palabra valija'. A diferencia del anagrama, en el que la palabra resultante debe utilizar todas las letras de la palabra inicial, en la palabra valija basta revolver las letras, eligiendo y descartando. Algunas de estas historias, limitadamente al texto, se han publicado reiteradamente en distintas sedes (revistas, antologías, volúmenes), como "Decir *No*", que cito de mi *Zona de Juego* (e invito al lector a jugar):

> "Decir *NO*"
> Asterión descubre, escrito en el libro que todo laberinto custodia, que para salir del laberinto basta negarlo, y que en el laberinto mismo está la negación.
> Entonces empieza a borrar. Borra la A, la B, la E, la I, la L, la R, la T.
> Restan dos letras. Incrédulo, musita la palabra que han formado. El eco le devuelve un fragor de derrumbe.
> Ya sin muros que lo resguarden, en torno a él ve la inmensa redondez de la pampa o, en otras versiones, la repetición igualmente sin salida del damero que dibujan los rascacielos. (Campra, 2014: 45)

La experiencia que me llevó a la confección del libro *Moradas de los Mayores* (2012), dedicado a los mitos precolombinos, con la misma estructura material del plegado en fuelle, fue de un orden muy diferente. Se originó en la necesidad de rescatar, a la vez, una palabra y una forma. Y fue, sobre todo, la experiencia de una recreación: la de un libro preexistente a la conquista, recuperado por mi imaginación. Un libro para sumar a esos pocos,

poquísimos, que se salvaron de los incendios de la guerra con los conquistadores y de las hogueras que el obispo Zumárraga encendió para acabar con tales idolatrías.

En esos libros estaba el mundo de los dioses y de los hombres, el tiempo cotidiano y el tiempo mítico, todo estrechamente entretejido: libros que fueron a parar a la nada. Así lo cuenta José de Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias* (1590), con el tono de la nostalgia por lo perdido sin siquiera haber accedido a su conocimiento:

> ... había unos libros de hojas a su modo, encuadernados o plegados, en que tenían los indios sabios la distribución de sus tiempos, y conocimiento de planetas y animales, y otras cosas naturales, y sus antiguallas, cosa de grande curiosidad y diligencia. Parecióle a un doctrinero que todo aquello debía ser de hechizos y arte mágica, [...] y quemáronse aquellos libros, lo cual sintieron después no sólo los indios sino españoles curiosos, que deseaban saber secretos de aquella tierra. (Acosta, 1985: 288)

Quizá sea precisamente el tono desolado de esa constatación el punto de partida para este microrrelato:

> “Sucedió en una ciudad que se quedó sin nombre”
> Ardieron las bibliotecas de la ciudad.
> No quedan libros, y los que quedan están encerrados dentro de cajas de vidrio en lejanas ciudades brumosas, donde nadie los escucha. Entonces es como si nunca hubiesen hablado. La luz a la que se los pintó tenía la hondura de los ópalos, ahora todo se ha ido ofuscando. Medra solo el silencio.
> Qué nos queda sino comerciar simulacros.
> *Souvenirs*, señora. (Campra, 2007: 31)

El proyecto de *Moradas de los Mayores* fue, entonces, una especie de salvataje metafórico de uno de esos libros desaparecidos. Realicé el libro en 2002, en un ejemplar único que sigue las medidas de un códice maya, el Códice Dresde, de 9.5 cm x 21.



Figura 12
Moradas a – R. Campra

En mi intento de reformulación de una huella del mundo precolombino, la textura tiene una valencia análoga a la de la palabra: la elección formal de la base material (el amate), del estilo de las pinturas y del plegado en fuelle, típicos de los códices prehispánicos, se vuelve elección substancial. La imagen final es la de un objeto antiguo, una suerte de rescate arqueológico. Este resultado es un efecto de la textura irregular del amate blanqueado, del uso del Tierra de Siena Quemada para las ilustraciones y glifos (reelaboración de elementos iconográficos precolombinos) y de su borroneamiento mediante superposiciones, de las que el texto en español emerge como traducción de una palabra perdida.

Ahora bien, mientras el códice Dresde se lee desplegando la tira horizontalmente, como suele ser la regla en los libros prehispánicos, el códice de *Moradas* se despliega en vertical (como en el caso, por ejemplo, del códice mixteco llamado Códice Selden):



Figura 13
Moradas b – R. Campra

La verticalidad, en mi caso, fue determinada por una necesidad visual: la presencia de un árbol cósmico que, recorriendo todo el volumen, genera la unidad gráfica del conjunto.

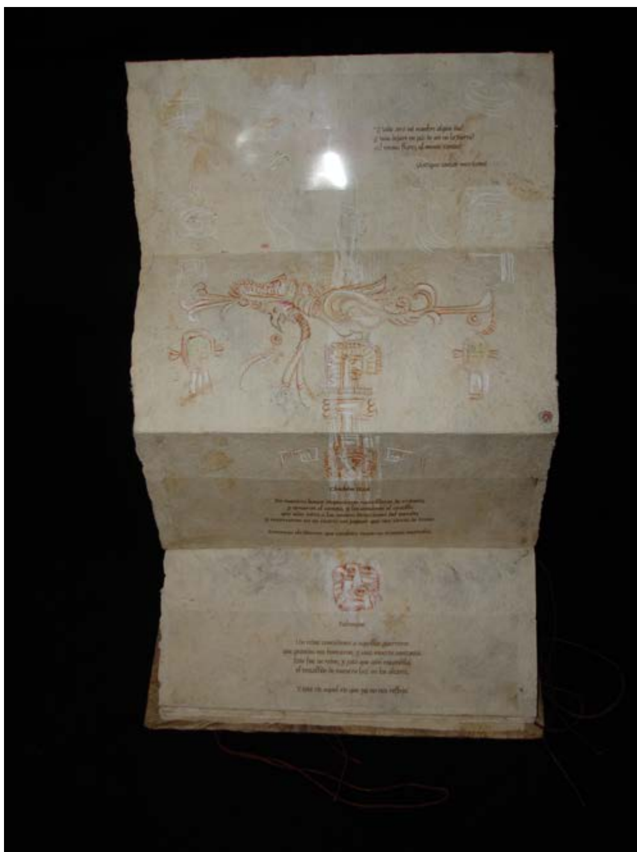


Figura 14
Moradas c – R. Campra

El texto consiste en nueve poemas brevísimos de estructura fija (4 versos + 1) dedicados a nueve ciudades precolombinas: "Chichén Itzá", "Palenque", "Uxmal", "Tulum", "Tikal", "Teotihuacan", "Monte Albán", "Mitla", "México (Tenochtitlan)". En grupos de tres en tres, los textos están atribuidos, implícitamente a la voz de los dioses derrotados (I), a la de sus fieles ya sin dueño (II), y a la de quien hoy se aventura con asombro reverente en el espacio en ruinas y a la vez intacto de estos altos lugares de la cultura mesoamericana (III).

A partir del momento de su escritura, en 2002, estos poemas se publicaron con frecuencia: primeras versiones, fragmentos, hasta que el texto completo se incluyó en mi volumen de poemas y microrrelatos *Ciudades para errantes* (2007). Una presencia constante, pues, pero siempre motivo de frustración: en todos los casos, la publicación se limitaba al texto. Y este libro, para mí, solo podía existir en su completud de texto e imagen, en su materialidad y su exacta medida. De esa condición de ejemplar único, más aún, solitario, lo rescató Del Centro Editores, de Madrid, intrépidos propugnadores de la bibliofilia a través de ediciones de producción artesanal, que en 2012 se atrevieron a publicar *Moradas de los Mayores* en una edición facsímil de fidelidad milagrosa.

Cuando el texto completo se publicó en *Ciudades para errantes*, amigos argentinos, vagamente resentidos, me reprocharon vistosas ausencias e igualmente vistosas insistencias: ¿y por qué no los Incas? ¿y por qué tanto México? Solo puedo responder que no hubo otros dioses que me pidieran que les prestara mi palabra. Por lo menos, eso es lo que percibí cuando, más allá de una elección personal, empecé a escribir los textos de *Moradas*. No era yo quien estaba hablando. Recogía las voces que seguían resonando en los vestigios de un mundo al que esos dioses nos invitan.

Porque creemos usar su palabra para hablar de nosotros. Lo que sucede es lo contrario. Tal vez en eso consista la perseverancia de los mitos. Nuestra palabra es lo que los mantiene vivos. Por eso no hay univocidad posible en lo que nosotros, autores 'postmíticos', creamos. Y el crítico que piensa que hay solo un sentido para llevar a la superficie, corre el riesgo de dar más de un resbalón. Que Antígona sea la de Jean Anouilh o la de Leopoldo Marechal: no importa. Su voz es siempre una doble voz.

¿Peligro?

Estos tres poemas, tomados uno de cada sección de *Moradas de los Mayores*, son un ejemplo posible.

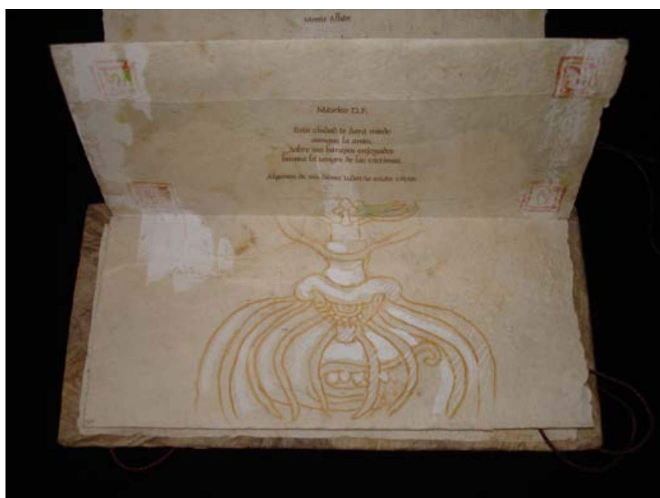


Figura 15
Moradas d – R. Campra

"Chichén Itzá" (de I, Los Dioses)
En nuestro honor dispusieron rastrilleras de cráneos,
y ornaron el cenote, y levantaron el castillo
que aún hoy mira a las cuatro direcciones del mundo,
y encerraron en su centro un jaguar que nos sirvió de trono.

Entonces olvidamos que también nosotros éramos mortales.

"Tulum" (de II, Sus adoradores)
¿Solo el tintineo de las flores entre el viento?

¿Sólo el chistido de la ola rezagada que se sume en la playa?
¿Sólo el rasguño de una estrella contra la pared de los templos
que desde el acantilado se abren al Sudeste?

¿Nunca más el tableteo secreto de los libros al desplegarse, nunca más
el canto?

"México D.F."(de III, Sus visitantes)
Esta ciudad te dará miedo
aunque la ames.
Sobre sus harapos enjoyados
humea la sangre de las víctimas.

Algunos de sus dioses todavía están vivos. (Campra, 2012: s/n)

¿Conclusión?

No solo puede ser que estén vivos, sino que, prescindiendo del lugar que ocupaba cada uno en el mito correspondiente, hayan terminado por entremezclarse con consecuencias imprevisibles, como se asegura en *Mínima Mitológica*:

> "Intrusiones"
> Podría pensarse que ser invitado al té de los dioses es un privilegio reservado a una élite, pero no es así. Se sirve a las cinco en punto de la tarde, la hora en que se abren las puertas para todos. Pero los inexpertos se presentan siempre con gran antelación, temerosos de ir a parar a una sala fuera de mano, de esas donde el té llega frío o demasiado cargado y, sobre todo, es escasa la oportunidad de codearse con Inmortales de rango.
>
> Se trata de una costumbre inspirada en los ingleses, gente muy ducha en lo que a los buenos modales se refiere. Cierta formalidad es necesaria, y tanto más en tiempos en que las cosas tienden al revoltijo: una de las consecuencias del apiñamiento.
>
> Antes las zonas estaban delimitadas con claridad, y cada cual sabía dónde podía ejercer su voluntad y dónde debía abstenerse de intervenir. Pero a causa del exilio todo cambió, y con los desembarcos incesantes el espacio a disposición se va volviendo cada vez más reducido, y más heterogéneos los invitados.
>
> Por ejemplo, nadie se levantaría con repulsión si uno se acerca a su mesa luciendo sobre los hombros el perfil noblemente enigmático del chacal —Anubis, ¿hará falta acaso nombrarlo?— o si, como la bella, la dulce, la sinuosísima Bastet de menudos senos, tiene la cabeza de otra criatura espléndida, el gato. ¿Pero quién va a querer servirse de la misma bandeja que la Coatlicue de los aztecas con su maloliente pectoral de manos cortadas, su collar de calaveras y esa

> lengüita saeteante entre los colmillos de sus dos cabezas de serpiente? Se podrá objetar que tampoco Kali desdeña como ornamento algún cráneo, pero la destreza y la gracia con que se lleva a la boca los pastelitos con sus cinco pares de manos revelan su condición de gran dama, cosa que no de todos se puede decir.
>
> En tanto contubernio, no habría sido impensable apostar por el mestizaje. Una perspectiva según algunos fascinante, según otros lastimosa, pero ya el tema ha dejado de circular: a la par que el desapego de los fieles ha cundido la esterilidad.
>
> Por otra parte, el problema de la heterogeneidad no atañe solo a la imagen. Los que llegan, por más que a menudo no posean una mitología famosa o al menos estudiada por algún famoso especialista, difícilmente se resignan a reducir sus pretensiones y reconocer la legitimidad de las jerarquías, aun cuando los signos exteriores se hayan deteriorado y ya no estallen los relámpagos al paso de Zeus y la lira de Apolo no atine a encontrar por sí sola los acordes.
>
> Estos dioses recién venidos tenían su domicilio en un mundo incompleto y lejos, una periferia confusa que a nadie se le debería haber ocurrido codiciar. Pero así fue. Y también a ellos los desalojaron, y ahora empujan reclamando un lugar, arman alboroto, se insolentan, empiezan a predicar la revolución o, como si todo diera igual, elecciones democráticas.
>
> De cualquier manera, ser invitado al té de los dioses sigue considerándose un privilegio sumamente apetecible. (Campra, 2011: 61-62)

Lectores que me han seguido hasta aquí: están invitados ustedes también...

Bibliografía

Acosta, José de (1985 [1590]), *Historia natural y moral de las Indias*. México, FCE.

Andrade, Oswald de (1981), *Manifiesto antropófago* [*Manifesto antropofágico*, 1928], En *Obra escogida*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Asturias, Miguel Ángel (ed.) (1960), *Poesía Precolombina*. Buenos Aires, Fabril.

Borges, Jorge Luis (1973 [1949]), “La casa de Asterión”, en *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé.

Campra, Rosalba (2007), “Sucedió en una ciudad que se quedó sin nombre”, en *Ciudades para errantes*, dibujos de Gustavo Figueroa Oroná. Córdoba, EDUCC.

Campra, Rosalba (2009 [1989]), “Demoliciones”, en *Formas de la memoria*, collages de Giuseppe Dierna. Madrid, Del Centro Editores.

Campra, Rosalba (2011), “Ascensión”, “Intrusiones”, “La verdad”, “Pentesilea”, en *Mínima Mitológica*, dibujos de Fabio Amaya. Madrid, Del Centro Editores.

CAMPRA, Rosalba (2012), *Moradas de los Mayores*. Madrid, Del Centro Editores.

CAMPRA, Rosalba (2014), "Decir No", en *Zona de Juego*. Madrid, Del Centro Editores.

CAMPRA, Rosalba (2017), "Keramikós", en *De lejanías*. Córdoba (Argentina), Alción.

DÁVALOS, Arturo (1959), "La Salamanca". Grabada por Los Fronterizos, sello Philips.

LANGE, Judith (1991), "Oaxaca – La valle di smeraldo", en *Archeologia viva*, Firenze, Giunti.

LANGE, Judith (1995), *Maya – Aztechi – Inca. Antichi imperi d'America*. Milano, Le Monografie di Archeo – Rizzoli.

LANGE, Judith (2005), *Precolumbian Civilizations*. U.S.A. – Japan, Newton Press.

MOLINER, María (1973), *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos.

MONTERDE, Francisco (1948), *Montezuma el de la silla de oro*, ilustraciones de Julio Prieto. Buenos Aires, Talleres de la Editorial Jackson de Ediciones Selectas. Edición especial del Círculo Literario.

POSSE, Abel (1983), *Los perros del paraíso*. Barcelona, Argos Vergara.

SERRANO CUETO, Antonio (ed.) (2015), *Después de Troya. Microrrelatos hispánicos de tradición clásica*. Palencia, Menoscuarto.

Mitologías
hoy

El papel de las mujeres en los rituales religiosos y las performances políticas entre los nahuas en la época precortesiana y colonial[1]

Female Roles in the Religious Rituals and Political Performances Among the Pre-Colonial and Colonial Nahua

Katarzyna Szoblik
Universidad de Varsovia (Polonia)
kszoblik@uw.edu.pl

Resumen: el presente trabajo parte de los estudios más amplios acerca del lugar de la mujer en la oralidad nahua y se enfoca en uno de los aspectos concretos de este tema, es decir, en la variedad de papeles desempeñados por los personajes femeninos en la manifestación artística inscrita en los contextos religiosos y políticos. El análisis de los papeles de la mujer en los cantos-bailes (en náhuatl: *cuicatl*) registrados en varios manuscritos colonialesy en los mitos indígenas lleva a conclusiones importantes acerca de la conceptualización idealizada de lo femenino en la cultura estudiada.
Palabras clave: mujeres nahuas, cantos, oralidad, religión, política

Abstract: The work presented is part of a larger study dedicated to the place of women in the Nahua oral tradition and focuses on one of the aspects of this subject, namely on the set of roles performed by female protagonists in the artistic manifestations of religious and political contexts. An analysis of the archetypical women's roles in the song-dances (in Nahuatl: *cuicatl*) registered in various colonial manuscripts, as well as in the indigenous myths, leads to important considerations on the idealized vision of women in the investigated culture.
Keywords: Nahua Women, Songs, Orality, Religion, Politics

[1] La investigación cuyos resultados se presentan aquí se ha desarrollado en el marco del proyecto 2018/28/C/HS2/00227: "Toposy kulturowe w przedhiszpańskiej i wczesnokolonialnej tradycji oralnej Centralnego Meksyku" (Topoi culturales en la tradición oral del México Central en la época pre-colonial y colonial), financiado por el Centro Nacional de Ciencia (Narodowe Centrum Nauki).

ISSN: 2014-1130
vol. 19| junio 2019 | 309-323
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.517
Recibido:19/02/2018
Aprobado: 26/01/2019

El sistema de comunicación nahua

Lo que se propone en este estudio es analizar los rastros coloniales de la actividad artística verbal de los indígenas que habitaban el Centro de México en la época precortesiana y en los primeros años de la Colonia para distinguir los modelos femeninos presentados en estas obras y buscar sus arquetipos míticos. Conscientemente, se elude aquí el uso de palabras como "literatura" u "obras literarias", ya que éstas hacen referencia a las letras, y por extensión a las obras escritas, mientras que el sistema de comunicación utilizado por los nahuas en aquel entonces era principalmente oral. Si bien es cierto que existía entre ellos el sistema de registro gráfico bastante desarrollado, dado su carácter básicamente semasiográfico y el número muy limitado de personas capaces de utilizarlo, la forma de comunicación predominante entre la mayoría de la gente seguía siendo la oral. Ese hecho, en realidad, resulta crucial a la hora de emprender el análisis planeado, pues el carácter y los papeles socio-culturales de las obras orales son obviamente diferentes de los de las obras escritas. Como acertadamente indican los investigadores clásicos de las tradiciones orales (Lord, 1960; Ong, 1982), la palabra suele ser considerada en ellas como dotada de poderes mágicos que pueden influir sustancialmente en la realidad circundante. Por ende, no es de extrañar que en las comunidades como la de los antiguos nahuas prácticamente todos los aspectos de la vida estuvieran sometidos a unos rituales determinados, cuyo objetivo principal era conjurar la realidad modificándola para el beneficio de la gente por medio de la palabra pronunciada.

La oralidad nahua tomaba formas variadas, desde las hablas solemnes que acompañaban los momentos cruciales de la vida humana, conocidas como *huehuetlatolli*, "la palabra de los ancianos", que en forma bastante europeizada se conservan, entre otros, en el Libro VI del Códice Florentino (Sahagún, 1953-82 [1545-85]) —véase también el estudio detallado de Mónica Ruiz Bañuls 2009—, pasando por el lenguaje sagrado-ceremonial, llamado *nahualtocaitl* (Ruiz de Alarcón, 2008 [1629])o *nahuallatolli* (López-Austin, 1967: 1), cuyos ejemplos podemos encontrar en la obra de Hernando Ruiz de Alarcón (2008 [1629]), hasta varios tipos de cantos-bailes, en náhuatl denominados *cuicatl.* Las muestras de los textos de estos últimos las encontramos en el apéndice al *Libro II del Códice Florentino* (Sahagún, 1953-82 [1545-85]), en dos manuscritos coloniales titulados *Cantares Mexicanos* (1994 [15??]) y en los *Romances de los Señores de la Nueva España* (Bierhorst, 2009 [1582]), así como en varias obras de carácter semi-histórico, como, por ejemplo, la *Historia tolteca-chichimeca* (1947 [1550-1560]).

Al estudiar el material recogido en las fuentes arriba mencionadas cabe recordar que en realidad es solamente una pequeña parte de lo que originalmente constituía un *cuicatl.* Como bien observan varios estudiosos (Garibay, 1971; León-Portilla, 1997, 2001; Johansson, 1991; Szoblik, 2016; entre otros), una representación del canto-baile nahua era un fenómeno complejo y multidimensional, en el que el mensaje se generaba a partir de los elementos vocales, verbales, visuales y gestuales, cuyo significado era además condicionado por el contexto socio-cultural dentro del que se desarrollaba, así como por el sistema de relaciones producidas en aquel momento entre los

participantes del acontecimiento. Por consiguiente, el análisis de los textos recopilados en las obras mencionadas tiene que partir de la reconstrucción del contexto de representación. Además, es imprescindible la consulta constante de otro tipo de fuentes, a saber: las arqueológicas, históricas, etnográficas y, sobre todo, los mitos indígenas que plantean los modelos arquetípicos para las acciones humanas.

La mujer en los mitos

Puesto que los rituales, por lo general, repiten las acciones desempeñadas por los dioses en los tiempos primordiales, no es de extrañar que los roles de la mujer en los cantos-bailes se inscriban dentro de ciertos conceptos idealizados de la feminidad, legitimados en la dimensión mítica por las diosas-madres, amantes, hermanas, guerreras y víctimas arquetípicas. El papel más importante para este trabajo es el de la mujer-amante en dos modalidades principales presentes en los textos analizados a continuación: la víctima de la seducción y la mujer seductora. En consecuencia, para crear el punto de referencia adecuado cabe presentar primero brevemente los cuentos míticos a los que aludían los rituales dentro de los cuales se representaban los cantos analizados.

El primer modelo mítico femenino es el de la diosa telúrica raptada, burlada o seducida por el dios solar. A este grupo pertenece por ejemplo el mito de Mayahuel y Quetzalcoatl. Como relata la Histoire du Mechique (Garibay, 2005: 106-107), Mayahuel era una joven que vivía en el cielo junto con las diosas ancianas de carácter huesudo, llamadas por los nahuas *tzitzimime* (Figura 1), quienes la guardaban.



Figura 1:
Una *tzitzimitl*según el Códice Magliabechiano, f. 76r.

Un día, cuando las *tzitzimime*estaban durmiendo,Quetzalcoatl, uno de los dioses creadores de características solares, raptó a Mayahuel y se la llevó a la tierra. Cuando las diosas que la guardaban se dieron cuenta de lo ocurrido, persiguieron a la pareja. Encontraron a los amantes, quienes se habían convertido en un árbol de dos ramas y despedazaron la rama de Mayahuel. Quetzalcoatl enterró los restos de la joven y de ellos creció la primera planta de maguey.

Otro ejemplo es el mito de Xochiquetzal y Tezcatlipoca. Según Diego Muñoz Camargo (2003: 168-169), antes de que aparecieran los seres humanos en la tierra, vivía allí una diosa joven y hermosa, llamada Xochiquetzal, "Plumaje Precioso", que de día y noche era bien guardada por su compañero Piltzintecuhtli y sus sirvientes. De allí fue raptada por Tezcatlipoca, un dios de características solares, brujo y burlador por excelencia, quien había hechizado a sus guardas y a ella misma para llevársela y convertirla en la "diosa de bien querer". Xochiquetzal fue pues la primera mujer hechizada con fines amorosos y, por consiguiente, se convirtió en la patrona de relaciones sexuales ilícitas. Ella ayudaba a los amantes, oía confesiones de los transgresores sexuales y castigaba a la gente con las *xochicihuiztli* (Sahagún, 1953-82, IV: 7), "formaciones floridas", es decir, las enfermedades venéreas. Xochiquetzal, además de la amante divinizada, era también el arquetipo de la mujer joven, el símbolo de la belleza femenina y la patrona de las actividades artísticas (Ojeda Díaz, 2003: 127).

Sin embargo, la sexualidad femenina tenía también su lado oscuro: las mujeres que explícitamente mostraban su deseo erótico a menudo personificaban el caos primordial y resultaban muy peligrosas para los varones. Entre los mitos de las migraciones mexicas hay varios que narran los encuentros de los héroes culturales masculinos con los personajes femeninos que aprovechaban sus fuerzas seductivas para debilitar las capacidades guerreras de los varones o hasta matarlos. Entre los más famosos cabe mencionar el mito narrado por la *Leyendade los soles* (1938: 358-362) sobre el encuentro de Xiuhnel y Mimich con dos venados bicéfalos. Los héroes quisieron cazar a los animales —una acción en el lenguaje metafórico de los nahuas de significado sumamente erótico. En respuesta a este intento los venados se convirtieron en las diosas-*tzitzimime*, quienes intentaron seducirlos. Xiuhnel se dejó persuadir y, acabada la relación amorosa, quedó devorado por una de las mujeres. Mientras tanto Mimich persiguió a la otra y logró matarla conservando de este modo sus fuerzas anímicas. Según varios estudiosos (Olivier, 2015; Báez-Jorge, 2008, 2010; Chinchilla Mazariegos, 2011), los cuentos como éste, así como varias narraciones sobre la naturaleza voraz de la Tierra misma, cuya muestra iconográfica era, por ejemplo, el pie amputado de Tezcatlipoca (Fig. 2), reflejaban el miedo masculino a la castración por la vagina dentada de la mujer.



Figura 2
Tezcatlipoca con el espejo humeante en lugar del pie amputado por la Tierra, Códice Borgia, f. 21.

La misma Xochiquetzal que en la narración contada por Muñoz Camargo aparece como la víctima raptada y sometida al deseo sexual de Tezcatlipoca, en otros mitos es la parte activa y seductora de la relación, y como tal, resulta ser sumamente peligrosa. En el mito narrado por Ruiz de Alarcón (2008, cap. XXXII), Xochiquetzal baja a la tierra (como una *tzitzimitl*) para seducir al sacerdote Yappan. Como cuenta el mito, Yappan era un hombre muy devoto y llegó a tal perfección en sus ayunos y prácticas rituales que le faltaba poco para conseguir su objetivo de inmortalizarse en forma de alacrán cuyas picadas serían mortales para los humanos. El quebramiento del ayuno por la relación sexual a la que lo incitó Xochiquetzal arruinó sus planes y lo convirtió en un insecto capaz de picar, pero no de amenazar seriamente a la gente.

En otras palabras, para mantener las relaciones sexuales seguras, el hombre tenía que, primero, quitarle simbólicamente los dientes a la vagina, es decir, conquistar a la mujer. De ahí que las mujeres míticas que se muestran sexualmente activas llegan a ser víctimas de la agresión masculina, mientras que la imagen idealizada de la mujer que surge del repertorio mítico es el de la mujer sumisa al poder y el deseo sexual del hombre. Por el mismo motivo no es de extrañar también que en el lenguaje simbólico de la oralidad nahua el sexo y la guerra compartieran a menudo el mismo campo semántico.

La mujer en los cantos políticos

Este doble aspecto de la sexualidad femenina está bien visible en uno de los cantos político-rituales nahuas, conocido como *Chalcacihuacuicatl*, es decir, "Canto de las mujeres de Chalco". Es uno de los pocos *cuicatl*para los cuales disponemos no sólo del texto del canto, sino también de la información bastante precisa acerca del contexto de su representación. En su Séptima RelaciónChimalpahín (fols. 174v-175r, 1998: 108-111) relata que en el año 13-Caña[2] los habitantes de las provincias de Chalco, Tlalmanalco y Amecameca vinieron ante Axayacatzin de Tenochtitlan para presentarle su canto, el *Chalcacihuacuicatl.* El *tlatoani* se encontraba en el palacio de sus mujeres cuando se inició el canto. El principio no fue muy logrado porque, como informa el cronista, el músico tlalmanalca que dirigía el espectáculo lo hacía con poca diligencia y hasta dejó de tocar el tambor al no saber cómo seguir. Entonces otro músico, proveniente de Amecameca, llamado Quecholcohuatzin, se colocó rápidamente junto al tambor y empezó a guiar el baile. Lo hacía tan bien que el mismo *tlatoani* decidió salir a juntarse a la diversión y, acabada ésta, llamó a Quecholcohuatzin para felicitarle por su talento, le dio varios regalos y decidió dejarlo en sus palacios como músico de la corte. Esta historia concuerda con la nota inicial del canto que informa que: *Intlalilil chalca ic quimopapaquiltilico in tlatohuani Axayacatzin*—"Es una composición de los chalcas. Con ella vinieron a alegrar al señor Axayacatzin" (Cantares Mexicanos, 1994: fol. 72r; trad. Szoblik).

Como observa Miguel León-Portilla (1994: 289), parece que el objetivo principal de esa obra era acrecentar la benevolencia del *tlatoani* mexica.

[2] Cuenta azteca, en la que se combinan los números de 1 a 13 con cuatro signos, a saber: Acatl (Caña), Tecpatl (Pedernal), Calli (Casa) y Tochtli (Conejo).

Conquistados por el padre de Axayacatl, Motecuhzoma Ilhuicamina, los chalcas se encontraron en una situación muy difícil. Ésta, no obstante, se suavizó con la entronización de Axayacatl, por lo cual se atrevieron a buscar la oportunidad de mejorar su estatus incluso a través de un canto erótico.Kay A. Read y Jane Rosenthal (2006: 313-348) van aun más allá en su interpretación y proponen que el yo lírico del texto es una voz de Chalco personificado como una mujer tomada en guerra por Tenochtitlan, quien con las palabras de alabanza, seducción, quejas o a veces también burla intenta persuadirle a Axayacatl a mejorar sus condiciones.

El canto quiere pues representar la situación existente entre las dos ciudades en términos de la relación erótica entre el hombre y la mujer, donde la parte masculina es obviamente Tenochtitlan y la femenina, Chalco. En la primera parte de la obra la voz femenina claramente intenta seducir a Axayacatl y se muestra muy activa y decidida en este propósito. Sus palabras son muy directas y en ocasiones hasta agresivas:

Tlemach ypan nicmati motlatoltzin noyecoltzin taxayacatō tlanoconahauilti aylili aylililih ii o~~lo~~lotzin ololo ayyaye ayyo et.

Çannictocuil ehuilia çannicquixhuia hooo yee tlanoconahuilti

Xolo xolotzin titla°tohuani taxayacaton ohuiya neltoquichtli izmaconel titlayhtolli; cuix nelahoctiquaquahuitiuh ayye xoconquetzan nonexcō cécaniman xocontoquio

Xicualcuio xiqualcui ynompacao xinechhualmacao in conetzintli te°xon tlatehteca tihuan tonhuehuetztozque tzonotōpaquiz tompaquiz paquiz tzono nictlatlamachihuaz oo.

(*Cantares Mexicanos*, 1994: fol. 72r)

¿Qué es lo que yo sé de tu honrada palabra, mi amante, pequeño Axayacatl? Deja que alegre la honorable espiga de maíz desgranada, madura.

Sólo yo puedo levantar tu palo, sólo yo puedo tañerlo como trompeta, deja que lo alegre.

Mancebo, querido mancebo, tú, *tlatoani* pequeño Axayacatl. Si de veras te dices varón, ven aquí. ¿Acaso ya no tienes el cuerno (listo)? Ponlo en mi *nexcomitl* y atiza el fuego.

Ven a tomarlo, ven a tomar lo que está allá y ven a dármelo, hijito mío. Preparas el lecho. Nos echaremos sobre él, tendrás placer, tendrás placer, yo lo haré despacio y con sosiego.

(trad. Szoblik)

Es la mujera la vez sensual y amenazante como las *tzitzimime* de los mitos nahuas, la personificación del caos original que tiene que ser sometido al poder solar masculino como la tierra-Tlaltecuhtli penetrada en los tiempos primordiales por las sierpes solares de Quetzalcoatl y Tezcatlipoca (Garibay 2005: 108). Intenta seducir a Axayacatl para tal vez devorarlo después. No obstante, el *tlatoani* mexica, la personificación del Sol, sabe arreglárselas con esta ferocidad sexual de la mujer y entra en relación con la chalca de modo muy violento y conquistador, de modo que ella dice:

Macamo maca macanotlaximayahui xolotzin titlatohuani axayacatō yya oçoninicuilo y cuecuetzoca yenomaton o aye yenocuel yenocuel tictzitzquiznequi yn nochichihualtzin achin noyolltzin huiya.

(*Cantares Mexicanos*, 1994: fol. 72r)

No, no me derribes querido mancebo, tú, *tlatoani*, pequeño Axayacatl. Se ha abierto, he sido tomada. Por deseo están inquietas mis manos. Una y otra vez quieres agarrar mis pechos y tal vez también mi corazón.

(trad. Szoblik)

Es entonces la lucha sexual, en la cual el acariciar los pechos de la mujer se mezcla con la amenaza de extraerle el corazón. Axayacatl somete a la chalca a su poder, metafóricamente quitando dientes a su vagina. De este modo, convierte el caos primordial en el mundo ordenado, locual en el lenguaje simbólico del canto se manifiesta, por ejemplo, en el cambio que se da en la mujer, quien de la casa cueva se convierte en la casa de pinturas:

Teocuitlapetlatl ipantiyaonoc quetzaloztocalco tlacuilolcalitic yyoyio aocmo hui yao ay lili.

(*Cantares Mexicanos*, 1994: fol. 72v)

En la estera dorada estamos acostados, la preciosa casa-cueva, ya es la casa de pinturas. Nunca más iremos a la guerra.

(trad. Szoblik)

Una vez sometida la mujer, Axayacatl la abandona. La segunda parte del canto está constituida por las quejas de la amante desilusionada que, al final, decide someterse oficialmente al poder del *tlatoani* mexica.

El canto parece pues una representación artística de la guerra que emprendió Chalco contra Tenochtitlan y que perdió. La historia del conflicto político se representa en él en términos de la relación sexual que, además, parece aludir a los mitos en los cuales las divinidades telúricas desafiaban a los héroes solares y quedaban vencidas por ellos muriendo o convirtiéndose en las diosas útiles para el ser humano. Del mismo modo, la voz femenina del canto, después de perder la batalla amorosa, ya que no quiere morir, le hace a Axayacatl una serie de propuestas políticas más o menos directas, como si aspirara a volverse una aliada útil para Tenochtitlan:

noconcuico Intetzmolocan nicihuatl ninomaoxihuia ninocxioxihuia yenochcue yenoch huipil niccecentlamitaz aytzin ay aytzin et.

Niquimelehui xaltepetlapan yehuexotzinca tzoincuetlaxtlamalintzo incuetlaxtetecuecuex nicencentlamittaz aytzin ay aytzin yyao Et.

(*Cantares Mexicanos*, 1994: fol. 73r)

En Tetzmolocan, yo mujer, me unté las manos, me unté los pies. Vengo en mi falda de color de tuna, en mi camisa de color de tuna. Yo veré como completamente se acaban.

Tengo deseo de los de Xalpetlapan, los huexotzincas, y los cautivos de Cuetlaxtla, los cuetlextlacos traviesos. Yo veré como completamente se acaban.

(trad. Szoblik)

La mujer propone dirigir su deseo sexual, mortal para los hombres, hacia los enemigos de Tenochtitlan. Dominada por Axayacatl quiere ahora utilizar sus poderes peligrosos en beneficio de su nuevo señor debilitando a sus contrarios: los habitantes de Xalpetlapan y de Cuetlaxtla (Huaxteca).

Dado que hay otros cantos que tienen una construcción muy parecida (*Cozolcuicatl*) y que existen varios relatos históricos que mencionan otras representaciones de *Chalcacihuacuicatl* en los contextos parecidos (por ejemplo, ante el virrey de la Nueva España, Anales de Juan Bautista 2001, 220, fol. 27r), parece que este canto era una forma de tributo pagado por las ciudades vencidas a sus conquistadores. A través de las alusiones sexuales que determinaban la parte vencida como femenina y la vencedora como masculina, así como reproduciendo los acontecimientos míticos, se buscaba afirmar los cambios en el orden social y político de la región.

La mujer en los cantos religiosos

Uno de los rituales religiosos, en el que aparecían claras alusiones a la sexualidad femenina, era la fiesta de la veintena *Huei Tecuhilhuit,* "La Gran Fiesta de la Nobleza", cuando con varios recursos mágico-simbólicos se recreaba el mito del rapto de Xochiquetzal por Tezcatlipoca. De acuerdo con Michel Graulich (1990: 407), en esta fiesta "…a través de todo tipo de alusiones, se sugería el ambiente de los primeros tiempos, del Tamoanchan". Y el Tamoanchan era en los mitos nahuas una región de origen, frecuentemente comparada por los europeos con el paraíso terrenal, el Eden de la Biblia. Era el lugar donde residía la diosa de la tierra, Xochiquetzal y donde crecía el Árbol Florido, por cuyas ramas circulaban las fuerzas divinas entre varios niveles cósmicos. En este mundo florido y feliz, ni el tiempo ni las enfermedades ni la muerte existían.Sólo después de la transgresión cometida por Tezcatlipoca, cuando se rompió el Árbol Florido, el tiempo se derramó en el mundo humano, trayendo consigo las enfermedades, la vejez y la muerte (Figura 3).



Figura 3
Xochiquetzal y el Árbol Florido de Tamoanchan, Códice Borgiaf. 13.

En el canto-baile discutido el mito en cuestión era recreado por la participación en él de los guerreros destacados, cuyo patrono era Tezcatlipoca, y las *ahuianime*, es decir, las mujeres mantenidas por el Estado cuyo papel social podría compararse con el de las *geishas* japonesas (Figura 4).



Figura 4
Una *ahuiani*según el Códice Florentino*,* Libro X.

Eran las jóvenes, muchas veces entregadas en forma de tributo por las ciudades conquistadas, quienes acompañaban a los guerreros solteros en las fiestas oficiales y en las diversiones privadas. Los soldados que participaban en la danza se decoraban con las patas de venado atadas a las piernas con lenguas hechas de piel de venado. Sus trajes evocaban simbólicamente a Tezcatlipoca (Durán, 1967 1: 38), mientras que sus compañeras, las *ahuianime*, representaban a su patrona divina, Xochiquetzal (Figura 5) aderezándose con los atributos principales de la diosa, es decir, con las flores y plumas preciosas.



Figura 5
Xochiquetzal en el *tonalpohualli*del Códice Borbónico*,* f. 19.

Este cuento de la transgresión primordial, mezclado además con el mito sobre Xiuhnel y Mimich, es también tema de uno de los cantos recogidos en el Apéndice al *Libro II del Códice Florentino*(Sahagún, 1953-82) y denominados por Garibay (1995) como "himnos sacros". Es el "Canto a la Madre de los Dioses" (*Teteu Innan Icuic*), en el que la diosa invocada es Itzpapalotl, "Mariposa de Obisdiana", la diosa-madre de los chichimecas honrada especialmente en el periodo de su peregrinación del norte al Valle de México, pero que permaneció presente en su panteón también en los tiempos de la hegemonía de Tenochtitlan. Como una de las divinidades principales de la tribu de cazadores-recolectores, Itzpapalotl une en su figura las características de la tierra-dadora de la fruta y de la guerrera, que se nutre con los corazones de

venados. Es entonces al mismo tiempo benévola y peligrosa. En las fuentes iconográficas tiene, además, el aspecto huesudo característico para las *tzitzimime* (Figura 6).



Figura 6
Itzpapalotl según el Códice Borbónico, f. 13.

En el canto comentado se la presenta como una guerrera preparada para la batalla, decorada con pluma y greda. Cuando empieza la caza, se convierte en una de las ciervasque intentaron seducir a Xiuhnel y Mimich:

Xoh, yancuic tizatla ye yancuic ivitla o ya potoniloc in nahuicacopa acatl xamantoca.

Xoh, mazatl mochiuhca, teutlalipan mitz ya no ittaco yehua Xiuhnell yehua o Mimich a.

(paleografía Garibay, 1995: 65-66)

Oh, con greda nueva, con pluma nueva está embadurnada. Por los cuatro rumbos se rompieron dardos.

Oh, en cierva estás convertida: sobre tierra de pedregal vienen a verte Xiuhnelli y Mimich.

(trad. Garibay, 1995: 68)

Por otro lado, el canto la presenta como una mujer proveniente de Tamoanchan, el lugar mítico, asociado con el equilibrio primordial y la sede de la diosa Xochiquetzal, que de allá fue raptada por Tezcatlipoca. De hecho, de acuerdo con el Códice Vaticano A (f. 27v) fue Itzpapalotl quien cometió la transgresión primordial y, como tal, aparece también en el Códice Borbónico*,* donde está acompañada del Árbol Florido roto (Fig. 6). Se la denomina también *tonan a teumechave*, “nuestra madre, la del rostro de máscara”, una alusión a otra de las divinidades aztecas, Tlazolteotl, patrona de las parteras, parturientas, madres y de las relaciones sexuales ilícitas (Fig. 7).



Figura 7
Tlazolteotl con la pintura facial o la máscara en el rostro, en la posición de parto, dando a luz a Cinteotl, el dios del maíz, Códice Borbónico, f. 11.

Las tres divinidades comparten entonces ciertos rasgos que, según la argumentación ya clásica de Alfredo López Austin (1996), eran característicos de la deidad-dema del mito cosmogónico sobre la creación de la Tierra-Tlaltecuhtli.

Conclusiones

Como se puede observar en los ejemplos presentados, la sexualidad de la mujer nahua era concebida a partir de ciertos modelos planteados en el plano mítico por diversas divinidades femeninas. Además de varios mitos relativos a la importancia de la maternidad, encontramos varios ejemplos de los cuentos sagrados en los cuales la sexualidad femenina no tiene el valor reproductivo, sino que se enfoca en el aspecto lúdico de la relación y en las posibles amenazas que entonces plantea para el poder masculino. La mujer sensual, abierta y sexualmente activa, como Xochiquetzal del mito de Yappan o las *tzitzimime*del cuento sobre Xiuhnel y Mimich, resulta muy peligrosa para el hombre, pues consume las fuerzas anímicas de quienes se dejan seducir. El único modo de entrar en relación con ella de modo seguro es conquistar y someterla, como lo han hecho los dioses solares, Tezcatlipoca y Quetzalcoatl con varias de sus amantes divinas. Cabe subrayar aquí que los personajes como Mayahuel o Xochiquetzal raptada por Tezcatlipoca, que a menudo suelen ser presentadas como modelos de la pasividad femenina frente a la actividad del varón, en realidad no necesariamente eran las víctimas inocentes del deseo masculino. Tanto Mayahuel, moradora del lugar de las *tzitzimime*, como Xochiquetzal, que en el mito de Yappan baja del cielo como *tzitzimitl*y en el mito de la transgresión primordial comparte la identidad con otra *tzitzimitl*– Itzpapalotl, tienen en realidad los rasgos de estos seres huesudos y monstruosos, extremadamente peligrosos para la gente. Parece pues que las acciones tomadas por Quetzalcoatl y Tezcatlipoca, quienes las raptan y someten a su voluntad, son en realidad otro ejemplo de la pacificación de las divinidades telúricas primordiales que en otro caso constituirían un peligro mortal para los demás. Las transforman en los seres útiles para los humanos, como lo ha hecho

Quetzalcoatl con Mayahuel (Figura 8) transformándola en la planta de maguey.



Figura 8
Mayahuel convertida en la planta de maguey, Códice Borbónicof. 8.

Asimismo, Tezcatlipoca, al convertir a Xochiquetzal en "la diosa de bien querer", no sólo proporcionó a la gente los placeres sexuales, sino que también utilizó la sexualidad peligrosa de la diosa para su propio beneficio. De acuerdo con la relación de Diego Durán (1967 1:3), Tezcatlipoca metió a Xochiquetzal en la cámara de su oponente, Quetzalcoatl, quien estaba haciendo penitencia, para que ésta lo sedujera y así terminara con su gobierno en Tula. Otras fuentes informan que fue precisamente por vicios sexuales a los que empezaron a entregarse los toltecas que se perdió el reino de Tula. Efectivamente, el Códice Vaticano Apresenta el fin de Tula como provocado por Xochiquetzal, quien baja del cielo, boquiabajo como una *tzitzimitl*, esparciendo flores —símbolos del placer sexual sobre los toltecas (Figura 9).



Figura 9
Xochiquetzal bajando como una *tzitzimitl*sobre los toltecas, Códice Vaticano A f. 7r.

Finalmente, estos conceptos de la mujer sensual y peligrosa que, una vez sometida por el varón puede volverse en un ser sumamente útil para su conquistador y para la humanidad en general, fueron reflejados en varias formas de la oralidad nahua. En la forma más directa se recreaban en los cantos-bailes e himnos sacros que acompañaban varios rituales religiosos. Sin embargo, su significado simbólico se extendía también en las performances políticas, en las cuales servían para subrayar las relaciones de subordinación entre los conquistadores y los conquistados, así como para explicar los cambios del orden político en la región del Valle de México.

BIBLIOGRAFÍA

ANALES DE JUAN BAUTISTA (2001), *¿Cómo te confundes? Acaso no somos conquistados: Anales de Juan Bautista.* Reyes García, Luis (ed. y trad.). México, D.F., Biblioteca Lorenzo Boturini, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe.

BÁEZ-JORGE, Felix (2008), *El lugar de la captura: simbolismo de la vagina telúrica en la cosmovisión mesoamericana*. México, D.F., Gobierno del Estado de Veracruz.

BIERHORST, John (2009), *Ballads of the Lords of New Spain. The Codex"Romances de los Señores de la Nueva España*". Texas, University of Texas Press.

CANTARES MEXICANOS ([aprox. 1580] 1994), *Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México.* México, D.F., Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.

CHIMALPAHINCUAUHTLEHUANITZIN, Domingo (1998), *Las ocho Relaciones y el Memorial de Colhuacán.* Tena, Rafael (trad.). México, D.F., Conaculta (Cien de México).

CHINCHILLA MAZARIEGOS, Oswaldo (2011), "La muerte de Moquihuix: los mitos cosmogónicos americanos y la historia azteca". *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 42, pp. 77-108.

CÓDICE BORBÓNICO (1980), *Códice Borbónico. Manuscrito mexicano de la biblioteca del Palais Bourbon (Libro adivinatorio y ritual ilustrado)*, publicado en facsimil. México, D.F., Siglo XXI (América Nuestra).

CÓDICE BORGIA (1963), *Códice Borgia*. EduardSeler (ed.). México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

CÓDICE MAGLIABECHIANO (1970), *Codex Magliabechiano*. Graz, ADEVA (Codices Selecti XXVIII).

CÓDICE VATICANO A (RÍOS) (1964-67), *Antigüedades de México, vol. III*. Lord Kingsborough (ed.). México, D.F., Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

DURÁN, Diego (1967 [1581]), *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de Tierra Firme.* México, D.F., Porrúa.

GARIBAY, Ángel María Kintana (1971), *Historia de la Literatura Náhuatl.* México, D.F., Porrúa.

GARIBAY, Ángel María Kintana (1995), *Veinte himnos sacros de los nahuas. México, Instituto de Investigaciones Históricas*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

GARIBAY, Ángel María Kintana (2005), *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI.* México, D.F., Porrúa.

GRAULICH, Michel (1990), *Mitos y rituales del México antiguo.* Angel Barral Gómez (trad.). Madrid, Ediciones Istmo.

HISTORIA TOLTECA-CHICHIMECA ([aprox. 1550-1560] 1947), *Historia Tolteca-Chichimeca*. Berlin, Heinrich (ed.). México, D.F., Antigua Librería Robredo de José Porrúa e hijos.

JOHANSSON, Patrick (1991), "El cuecuechcuicatl: canto travieso de los aztecas". *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 21, pp. 83-97.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1994), Quince poetas del mundo náhuatl. México, D.F., Diana.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1997), "El binomio oralidad y códices en Mesoamérica". *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol.27, pp. 135-154.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (2001), *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (ed.) (2011), *Cantares mexicanos I y II*. México, D.F., CH/IIB/IIF/IIH-Universidad Nacional Autónoma de México – Fideicomiso Teixidor.

LEYENDA DE LOS SOLES (1938), "Leyenda de los soles".Feliciano Velázquez Primo (ed. y trad.). *Códice Chimalpopoca*. México, D.F., Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1967), "Cuarenta clases de magos del mundo nahuatl", *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 7, pp. 87-117.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1996), *El cuerpo humano e ideologa. Las concepciones de los antiguos nahuas*. México, D.F., Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

LORD, Albert Bates ([1960] 2010), *Pieśniarz i jego opowieść [org. The Singer of Tales]*. Majewski, Paweł (trad.). Godlewski, Grzegorz (ed.). Warszawa, Wyd, Uniwersytetu Warszawskiego.

MUÑOZ CAMARGO, Diego (2003), *Historia de Tlaxcala.* Madrid, DASTIN Historia.

OJEDADÍAZ, María de los Ángeles (2003), "Las diosas del Códice Borgia". Rossell, Cecilia y MaríaOjeda Díaz (eds.). *Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca*. México, D.F., CIESAS.

OLIVIER, Guilhem (2008), *Mockeries and Metamorphoses of an Aztec God Tezcatlipoca. "Lord of the Smoking Mirror".* Besson, Michel (trad.). Colorado, University Press of Colorado, Mesoamerican World Series.

ONG, Walter J. ([1982] 1992), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii [org. Orality and Literacy: the Technologizing of the Word]*. Japola, Józef (trad.). Lublin, Wyd, KatolickiegoUniwersytetuLubelskiego.

READ, Kay A. y Jane ROSENTHAL (2006), "The Chalcan Woman's Song: Sex as a Political Metaphor in Fifteenth-Century Mexico". *The Americas.* Washington, DC, Academy of American Franciscan History, pp. 313-348.

RUIZ BAÑULS, Mónica (2009), *El huehuetlatollicomo discurso sincrético en el proceso evangelizador novohispano del siglo XVI*. Fray Francisco Morales OFM (pról.). Roma, Bulzone Editore.

RUIZ DE ALARCÓN, Hernando ([1629] 2008), *Tratadode las supersticiones y costumbres gentílicas que oyviuen entre los indios naturales destaNueua España, escrito en México por el Br. Hernando Ruiz de Alarcón, año de 1629.* Consultado en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89972.pdf> (21.06.2016).

ROMANCES DE LOS SEÑORES DE LA NUEVA ESPAÑA (1582), *Manuscrito de la Biblioteca de Austin*. Texas, Colección Latinoamericana de Benson (Sección Genaro García).

SAHAGÚN, Bernardino de ([aprox. 1540-1585] 1953-1982), *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain.* Anderson, Arthur J. O. y Charles E.Dibble (eds.). Santa Fe (New Mexico),The School of American Research – University of Utah.

SZOBLIK, Katarzyna (2016), *Entre los papeles de ocelote entono mi canto, yo, Quetzalpetlatzin. El lugar de la mujer dentro de la oralidad nahua*. Bielsko-Biala y México, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej – Campana Sumergida – Centro de Estudios de Antropología de la Mujer.

Mitologías hoy

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

"La mujer en fragmentos": una lectura de un mito pipil

"La mujer en fragmentos": a Reading of a Pipil Myth

Emanuela Jossa
Università della Calabria (Italia)
emanuela.jossa@unical.it

Resumen: la mitología de los Pipiles, una de las tantas civilizaciones precolombinas mesoamericanas, no es muy conocida. No hay códices prehispánicos ni crónicas de la época colonial que recojan sus mitos. En 1930 Schultze-Jena recopiló los mitos en la lengua pipil y en años recientes Rafael Lara Martínez no solamente los tradujo al castellano, sino que además investigó la cosmovisión pipil. De esta forma, hay un corpus de mitos que, a través del presente estudio, quisiera contribuir a que se conozca. Después de una breve introducción, orientada a ubicar geográfica e históricamente a los Pipiles, se analiza la relación entre el dispositivo cultural hegemónico y la cultura indígena en la época de la colonia y de la independencia. Luego se ofrece una lectura del mito "la mujer en fragmentos", subrayando su especificidad en el ámbito de las culturas mesoamericanas y mostrando, escuetamente, su continuidad, más que su re-escritura, en una novela contemporánea de la escritora salvadoreña Claudia Hernández.
Palabras clave: Mitologia pipil, El Salvador, literatura salvadoreña

Abstract: The mythology of the Pipil people, one of the pre-Columbian civilizations in Mesoamerica, is not very well known. No pre-Hispanic codex or colonial chronicle has collected and preserved their myths. In 1930, Schultze-Jena collected their myths in Pipil language and, in more recent years, Rafael Lara Martinez translated them into Spanish and studied Pipil cosmology. The present study wishes to contribute to the popularization of the extant corpus of Pipil myths. Following a short introduction, aimed at providing a geographical and historical contextualization of the Pipils, the paper will analyse the relation between hegemonic and indigenous cultures. The paper will then proceed to offer an interpretation of the myth of the "woman in fragments" by emphasizing its specificity in comparison to other Mesoamerican cultures, and suggesting its continuity rather than its rewriting in a contemporary novel by the Salvadoran writer Claudia Hernández.
Keywords: Pipil Mythology, El Salvador, Salvadorean Literature

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 325-337
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.624

Recibido:07/02/2019
Aprobado: 15/03/2019

Este estudio es parte de una investigación más amplia sobre la presencia de los mitos prehispánicos en la literatura de la región de Centroamérica. He dividido el trabajo en tres partes, todas necesariamente muy sintéticas. La primera es una breve introducción que recorre la historia de los Pipiles, orientada a presentar el tema del estudio, pues al tratarse de una civilización prehispánica no muy conocida, describo el origen y las etapas de la historia de los Pipiles hasta el año 1932; luego, para definir el corpus del estudio, abordo el problema de las fuentes de los mitos pipiles y la relación entre los letrados de El Salvador y la cultura ancestral; por fin, en diálogo con los aportes de Rafael Lara Martínez, presento una lectura de una pieza de estos mitos: la historia de la mujer en fragmentos.

Los pipiles desde la historia

La reconstrucción de la historia de los pipiles puede llevarse a cabo desde estudios y perspectivas diferentes, utilizando fuentes diversas (documentos históricos, lingüísticos, arqueológicos). Restrinjo mis referencias a los documentos escritos. Unos estudiosos mencionan la existencia de un Manuscrito Pipil (Lemus, 2002) que contendría la historia de dicho pueblo. Sin embargo, hasta la fecha este manuscrito no ha aparecido y puede afirmarse que no existe un solo códice prehispánico ni colonial escrito en idioma pipil. La reconstrucción de la historia de los pipiles necesariamente debe basarse en textos escritos en español: hay unas cuantas referencias presentes en las crónicas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Resultan notables las noticias presentes en *Monarquía Indiana* de Torquemada y en la *Epístola proemial* de Motolinía; se encuentran unos pormenores también en la *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano* de Fernández de Oviedo, en la *Recordación Florida* de Fuentes y Guzmán y en la *Brevísima relación de la destrucción de las indias* de Bartolomé de Las Casas. Sin embargo, las referencias a los pipiles contenidas en estas crónicas son a menudo escasas y oscuras y necesitan una interpretación por parte de los historiadores. Esta tarea ha sido llevada a cabo por algunos historiadores y lingüistas como Jiménez Fidias, Santiago Barbarena y Campbell Lyle, quienes llegaron a conclusiones no siempre equivalentes. Siguiendo a Lemus (2002: 2), que retoma las crónicas mencionadas y los relativos estudios, el origen de los pipiles se debió a unas migraciones desde el Sur de México, precisamente de la región de Soconusco, hacia la región centroamericana, en un lapso de tiempo entre los siglos X y XIII d.C., aunque los primeros desplazamientos ocurrieron ya en el siglo VIII.

Tanto Motolinía como Torquemada atribuyen a las vejaciones de los Toltecas (tributos, sacrificios humanos) la causa de la migración hacia el sur. Motolinía también se refiere a un largo periodo de sequía: "hubo cuatro años que no llovió en toda la tierra" (2008: 20). En el año 1200 empieza el señorío de Cuscatlán.[1] Estaba dividido en cacicazgos y su economía se fundamentaba

[1] La historia de señorío de Cuscatlán es más conocida gracias a las crónicas de Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán y Domingo Juarros.

en el cultivo de maíz, cacao, y frijoles. Los pipiles también practicaban la cacería y la pesca. Su religión tenía una estructura y unas creencias muy parecidas a las de los aztecas.[2]

El señorío de Cuscatlán se enfrentó con Pedro de Alvarado en 1524. Los episodios del conflicto con los españoles reproducen unas de las posibles variantes de la conocida historia de la conquista. Primero hubo un enfrentamiento violento, con las dos batallas en Acaxual y en Tacuscalco, ganadas, no sin dificultades, por los españoles. Luego los pipiles optaron por recibir a los españoles ofreciéndoles dones: "en la ciudad de Cuzcatlán, que era la cabeza de la provincia, le hicieron grandísimo recebimiento, y sobre veinte o treinta mil indios le estaban esperando cargados de gallinas y comida" (Las Casas 2006: 75). Sin embargo, Pedro de Alvarado no cambió su actitud porque pretendía oro y bienes preciosos. Cuando los pipiles entregaron sus hachas de cobre, el lugarteniente decidió masacrarlos a todos, hasta a la familia real. Los sobrevivientes fueron vendidos como esclavos. Quienes lograron esconderse emprendieron otras batallas, impidiendo una conquista rápida de Cuzcatlán. Se sucedieron muchos levantamientos, y el más significativo fue el de Cinacantán a finales del año 1528; la etapa beligerante de la conquista terminó en 1540.[3] Lemus refiere que en 1590 la población se había reducido del 20% (2008: 13).

Los pipiles vivieron las etapas del proceso de la colonización y la consecuente decadencia de su cultura prehispánica. Voluntariamente u obligados por la fuerza, los pipiles abandonaron su idioma (el nahuat) su religión, su cultura. En busca de un avance social, los indígenas a menudo optaron por no preservar o por lo menos ocultar su identidad cultural. Sin embargo, los campesinos siguieron trabajando tierras comunales, sembrando productos de subsistencia (frijol, maíz, yuca, arroz) y conservando parte de su cultura campesina. Pero en el año 1882 el gobierno de Rafael Zaldívar, para implementar la producción de café en los latifundios, abolió los ejidos y las tierras comunales (Leyes de Extinción de los Ejidos, Decreto Legislativo, Marzo 2, 1882). Eso aceleró el deterioro y el empobrecimiento de los campesinos indígenas y ladinos, así como la pérdida de su identidad lingüística y cultural. Las insurrecciones de los campesinos durante la dictadura de Maximiliano Hernández Martínez son una respuesta a esta honda injusticia social y económica sufrida por el campesinado. La represión de las revueltas determinó el exterminio de miles de salvadoreños en 1932. Muchos historiadores definen la masacre ordenada por el dictador como un etnocidio: los miles de muertos eran en su mayoría indígenas (Gould y Lauria Santiago, 2008: 3-35). Para legitimar la matanza, el discurso oficial de los periódicos y del gobierno intentó deshumanizar a los insurgentes, retratándolos como indios salvajes e insumisos, como peligrosos comunistas. A partir de esta asimilación entre indio y comunista, la propaganda del general Maximiliano Hernández Martínez en un primer momento propuso un recuento falseado de los acontecimientos, al inventar la imagen de un sujeto indígena ignorante, sin ninguna capacidad de

[2] Sobre el señorío de Cuscatlán y los Pipiles, véase Bello-Suazo Cóbar, 2005.

[3] Cabe recordar que a lo largo de los siglos hubo otros levantamientos de las poblaciones indígenas, y el más conocido fue el del año 1833 en Nonualco, encabezado por Anastasio Aquino.

pensar, y por esto objeto de la manipulación por parte de los comunistas. Luego, eliminados estos indígenas "peligrosos", el gobierno del general promovió la imagen de un indio inocente, postizo, manso, resignado y sobre todo folclórico; un indio que pertenece al pasado, que ya no existe y que por su naturaleza no es y nunca fue capaz de hablar. El indio se convirtió en patrimonio nacional, pero mudo y fosilizado. Es decir, inadecuado, como siempre, para producir un discurso propio, menos aún literario. Por esta razón también, 1932 representa un momento crucial para El Salvador y para la historia de los Pipiles.

Los pipiles desde la literatura

Antes de retomar la cuestión del devenir monumento del indio, ahora desde la perspectiva literaria, volvamos al periodo de la Independencia. En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, El Salvador se encontraba en la época de formación del Estado nacional y, por consiguiente, en la etapa de la pregunta por una identidad propia. En este contexto, que seguía siendo un ámbito de marginación política y cultural para los indígenas, los intelectuales retomaron el legado ancestral. En este recorrido no es útil mencionar a todos los poetas que asumieron la tarea de revalidar la cultura originaria. Valgan como ejemplo algunas obras representativas.

Juan Ramón Uriarte, en colaboración con Jorge Lardé, publicó *Cuscatlanología* en 1910; Miguel Ángel Espino en 1919 recopiló las antiguas leyendas indígenas en *Mitología de Cuscatlán.* Su afán de reivindicación de las raíces indígenas de su país deriva de una perspectiva marcadamente anti española y anti europea. En el prólogo, Miguel Ángel Espino muestra su fe en un proyecto nacionalista que involucra a la literatura popular, "que llene el alma de autoctonismo, con su sabor a cosas americanas y un fermento a viejos panales indígenas" (Espino, 1996: 4). En su idea, la pedagogía de El Salvador debe nutrirse de los mitos de Cuscatlán: "La mitología india, bien aprovechada, sería un factor de cultura estética, una literatura infantil nacional" (Espino, 1996: 6). La tarea de Miguel Ángel Espino es resucitar los mitos, despojándolos de las contaminaciones que sufrieron a lo largo del tiempo: "Los españoles, en su fanatismo, destruyeron las fuentes mitológicas, que fueron corrompidas, ridiculizadas o desnaturalizadas" (Espino, 1996: 11). El escritor propone el ejemplo del Cipitín, el hijo de la Siguanaba, que "insulsos españolismos convirtieron en el panzudo comedor de ceniza, que viste un enorme sombrero aludo" (Espino, 1996: 11), en lugar del gracioso niño de diez años, de piel canela y ojos morenos, huraño, montado en la corola de las flores. Sin embargo el autor, quien estaba muy joven cuando escribió *Mitología de Cuscatlán,* no ofrece informaciones acerca de sus fuentes ni de su método para realizar esta recuperación de los mitos, tampoco separa científicamente el mito del folklor. Además, Miguel Ángel Espino insiste en el concepto de raza y aplica el evolucionismo de Darwin para explicar la degeneración de los indígenas contemporáneos: los hombres, poderosos combatientes, perecieron durante la conquista; los vencidos que quedaron ya no tenían el mismo vigor, pues ya eran una raza decaída y sometida:

> Todos los elementos viriles, todo lo capaz de ser grande, murió en aquella sublime lucha libertaria. Los ancianos, los niños y las mujeres, en poco número relativo, sobrevivieron a aquella hecatombe de sangre. Y la raza, no se pudo transmitir íntegra por aquellos inválidos medios de perpetuación. Los niños nacidos en la conquista o después de ella, debieron ser inferiores, cualitativa y cuantitativamente, a los nacidos antes. (Espino, 1996: 7)

El escritor busca la pureza de una raza que según él desapareció con la conquista; de este modo, quizás a pesar suyo, favorece la reducción del indio a un ser sin habla, al simulacro que quería el nacionalismo del general Martínez.

La publicación en 1933 de *Cuentos de barro* de Salarrué es también un intento de rescatar el mundo indígena de manera trasversal e implícita. No es posible profundizar el análisis en el presente trabajo, pero quisiera destacar la relación entre el escritor y el tema indígena. Los personajes de *Cuentos de barro* son en su mayoría campesinos, a veces campesinos indígenas. A estos últimos, el narrador a veces los define explícitamente “indios”, pero otras veces es posible inferir que se trata de campesinos indígenas a partir de ciertos pormenores, por ejemplo, su apellido. En definitiva, Salarrué no diseña cuadros costumbristas que subrayen la identidad indígena, sino más bien otorga detalles que dejen entender que determinados personajes, entre otras características, positivas o negativas, también tienen la de ser indígenas. Éste es un gran adelanto en una perspectiva absolutamente anti-esencialista. En el cuento “La botija” (Salarrué, 1999: 8-9), el personaje principal José Pashaca es un indígena perezoso e indolente, pero cuando un anciano le dice que debajo de la tierra se puede encontrar una botija llena de oro, empieza a trabajar incansablemente todos los campos para encontrar el tesoro. Se vuelve así un trabajador valioso para toda la comunidad. Agotado de tanto arar la tierra, en el final José sucumbe, pero antes de morirse entierra una botija llena de todas las monedas ganadas: “¡vaya pa que no se diga que ya nuai botijas en las aradas!...” (Salarrué, 1999: 9). Con este gesto José Pashaca reafirma la fuerza y hasta la necesidad del mito para darle un sentido a la existencia. Siguiendo a Roque Baldovinos, en *Cuentos de barro* Salarrué quería “proponer una utopía de redención nacional a través del reencantamiento de la prosa de la vida moderna por obra de un pasado indígena reinventado artísticamente” (2012: 100). Esta posición cultural no implicaba el rescate político de los marginados (indígenas y campesinos) y la política cultural hegemónica con desenvoltura convirtió a Salarrué en otro miembro oficial de la “imaginería nacionalista” (Baldovinos, 2012: 101).

El devenir monumento de los pipiles después de la matanza del 1932 implicó una renovada sustracción a los indígenas de cualquier forma de subjetividad política y cultural. Los dispositivos de apropiación de la cultura indígena y popular, realizados por el martinato, construyeron una memoria nacional despojada de la violencia y de la de sumisión efectivas. El interés o el menosprecio hacia la cultura pipil por parte de los letrados salvadoreños se relacionó con estos dispositivos culturales hegemónicos del país.

Entre 1915 y 1924 Próspero Aráuz, un maestro panameño, se dedicó al estudio del idioma náhuat y recogió unos relatos míticos. Pero el trabajo de recopilación más completo de los mitos ancestrales de los pipiles se debe al investigador alemán Schultze-Jena. En 1930, después de su estadía en la región de los Izalco, con el apoyo de sus informantes clave, don Ynés Masín y su esposa, Schultze-Jena transcribió más de cincuenta relatos en pipil. Veinte años después, María de Baratta fue la primera salvadoreña en publicar unas transcripciones en náhuat de unos cuantos mitos y leyendas pipiles. En la introducción a su *Cuscatlán típico*, una investigación sobre la música popular de El Salvador, la investigadora cita a los poetas que a su parecer contribuyeron en la reivindicación de la cultura autóctona (Francisco Gavidia, Alberto Masferrer, Salarrué, Miguel Ángel Espino y su hermano Alfredo) y exhorta a los salvadoreños a "cobijar con arrullo amoroso y solicito las formas tradicionales […] que legaron nuestros antepasados aborígenes" (Baratta, 1951: 5). Y añade: "Todos vimos con ingrata indiferencia estos tesoros de poesía […]. Nadie se preocupó de recoger estos tesoros de belleza" (5). En su investigación, María de Baratta hace caso omiso del trabajo de Schultze-Jena, pues no lo conocía: solamente al final de los años setenta apareció la primera traducción (del alemán al castellano) de su libro. Es decir, María de Baratta representa una excepción: en la primera mitad del siglo XX la civilización y la lengua de los pipiles no formaban parte del patrimonio cultural del país, y por lo tanto no se estudiaban de manera profundizada ni rigurosa. En este contexto de menoscabo generalizado, de "hispano-centrismo salvadoreño" (Rafael Lara Martínez, 2012: 5) y de enmudecimiento de los indígenas, se publicaron nuevos estudios sobre la lengua pipil, y finalmente, en los años sesenta y desde perspectivas diferentes, unos poetas salvadoreños reanudaron una relación con la cultura de los pipiles, desafiando el dispositivo cultural fundado en la exclusión discursiva y material del indígena.

Al igual que María de Baratta, Geoffrey Rivas se dedicó al estudio de la lengua pipil sin conocer el trabajo de Scultze Jena. Publicó, entre otros estudios, *Toponimia nahuat de Cuscatlán* en 1961; escribió poemas de corte indigenista recogidos en *Yulcuicat* (1965) y en *Los nietos del jaguar* (1977). Cabe mencionar a Roque Dalton: en el primer poema que él dedica a los pipiles, el poeta se refiere justamente a la voz de los indígenas, revindicando un sujeto hablante capaz de diseñar una "nueva y feraz cosmogonía" (Dalton 2005: 211). El tema indígena aparece en *La ventana en el rostro* y en *Los testimonios,* donde se encuentran poemas centrados en las culturas precolombinas de Centroamérica y México. El desencuentro con los españoles, la violencia de la conquista, el heroísmo de Anastasio Aquino son los motivos que más recurren en los versos de Roque Dalton. Él también retoma los personajes típicos de las leyendas: la Siguanaba, el Cadejo, el Cipitín " niño poderoso, el más jovial de los abandonados" (Dalton 2008: 124). El poeta revindica la insumisión de los pipiles y de los nonualcos y los canta desde una perspectiva política.[4]

[4] Por esta razón, Lara Martínez afirma que Roque Dalton "selecciona del Otro un rasgo cultural que en espejeo le entrega —no la identidad cultural de lo ajeno", exalta el héroe Anastasio Aquino como imagen política y revolucionaria que él quería encarnar (2010: 4).

Mitos pipiles

Debido a la falta de registros y códices pipiles precolombinos o coloniales que describan los mitos y la cosmovisión pipil, es necesario recurrir a muy pocas fuentes: por un lado, a las mencionadas recopilación de Próspero Aráuz y más que todo de Schultze-Jena, en su versión traducida y comentada por Lara Martínez que ofrece una versión poética de los mitos y una interpretación de su cosmovisión; y por el otro, a publicaciones que recojan la tradición oral de los indígenas contemporáneos. El trabajo con la oralidad está en proceso, pero ya hay unos resultados conseguidos por Jorge Lemus. El investigador se propone rastrear la permanencia de la cosmovisión pipil en El Salvador a través del estudio de la tradición oral de los pipiles actuales.[5]

En su trabajo introductorio, Schultze-Jena individua cuatro elementos cardinales en el pensamiento mítico de los pipiles, que él define como “las piedras angulares de su visión del mundo” (Schultze-Jena 2014: 47): las plantas con sus frutas; la tierra, el agua y los astros, vale decir, los elementos que permiten la existencia del ser humano. Los mitos pipiles comparten con los de otras civilizaciones mesoamericanas la centralidad del maíz y de la serpiente, la recurrencia del tema de la cueva y de la metamorfosis. Como en otras culturas mesoamericanas, en la cosmovisión de los pipiles existe una relación muy estrecha y de reciprocidad entre el ser humano y la naturaleza, y entre estas dos entidades y la divinidad. De ahí, el reconocimiento de una correspondencia entre el cuerpo humano y el cosmos.

Asimismo, en los mitos pipiles hay variaciones de los mitos mesoamericanos del *Descensus ad inferos* y de los animales guardianes de los cultivos. Sin embargo, en este sustrato común, hay componentes peculiares que diversifican las múltiples culturas indígenas mesoamericanas. Uno de éstos es el mito etiológico pipil que cuenta como la mujer en fragmentos dio origen a los Tepehuas. El acercamiento a estos mitos debe ser cauteloso, no es viable un análisis estrictamente filológico y literario o por lo menos en este ámbito solamente pueden formularse hipótesis. Por ejemplo, en el texto que voy a presentar, hay un repentino cambio de emisor de la narración, detalle que sería muy interesante si perteneciera a una elección del autor. Más viable es una lectura que considere el mito como una forma discursiva de un sistema epistemológico. No voy a investigar la fidelidad a las fuentes (bastante problemáticas), ni voy a verificar lo atendible de las actualizaciones de los mitos, sino que quisiera interpretar los mitos en función de una visión del mundo y rastrear su reflejo en la literatura, explorando la experiencia subjetiva de conceptualizar míticamente un relato; o más bien averiguando la presencia a nivel profundo del pensamiento mítico pipil. Por supuesto, sólo formulo hipótesis e interpretaciones.

---

[5] Los estudios de Jorge Lemus y Lara Martínez son muy importantes para la cultura de El Salvador, si consideramos que la mayoría de las historias de la literatura prescinden por completo de las culturas precolombinas autóctonas, justificando esta omisión con la falta de documentos escritos (por ejemplo: Gallegos Valdés, 2005: 11-12).

En el tiempo sagrado, una mujer…

Una breve sinopsis: en el tiempo sagrado, una mujer tenía el poder de separar las partes de su cuerpo. Por las noches, mientras su marido dormía en la cama, los brazos, la cabeza, las piernas de la mujer se iban para otro lado. Un vecino avisa al marido de estas traiciones y éste esparce sal y ceniza en las partes cercenadas para que la mujer no pueda juntar más sus extremidades. La cabeza de la mujer se pone furiosa y se pega a la espalda del hombre. De este modo, él tiene dos cabezas; sólo por la noche la cabeza de la mujer se separa del hombre para dormir y para platicar "largo y sin disputarse" (Lara Martínez, 2012: 7). Un día, el hombre se sube a un árbol de zapote, agarra una fruta y la tira a la mujer que lo está esperando abajo, pero golpea a un venado que huye espantado. La mujer, convencida de que se trate de su hombre y temerosa de ser abandonada, persigue al venado, hasta que lo alcanza y se sujeta a su lomo. El hombre pide ayuda al Padre quien le dice que tiene que cavar una fosa para enterrar la cabeza de la mujer y que debe observar con cuidado todo lo que sucede sobre la tierra. El hombre ve un morro[6] creciendo rápido en la fosa: brotan las flores, crecen las frutas. El Padre le dice que tiene que seguir mirando y el hombre ve que la fruta crece hasta reventar: adentro hay unos muchachitos que se mueven, luego caen como semillas. El hombre los viste con unos trapitos y ellos se esparcen en la tierra.

Son los muchachos de la lluvia, los Tepehuas, los Señores del maíz, del cacao y de todas las frutas, de todas las flores. Ellos controlan las estaciones y las aguas. Los Tepehuas, como los dioses mayas, están acompañados por unos animales, los *kuyankuuas*, a veces representados como anfibios, otras como serpientes (Lara Martínez, 2010: 391). Son los descubridores del maíz, ayudados por el pájaro *xexek* y le recuerdan al hombre que la tierra no le pertenece. Comenta Lara Martínez:

> Estos fragmentos de la ruptura de la Madre original —de la mazorca o del morro— se llaman Tepehuas. Se trata de un colectivo singular que rige la diversidad de lo viviente. En el término "Ne Tepehua" se expresa el concepto del infinito matemático, n + 1, al igual que el ideal de un socialismo utópico. Si la multiplicidad de lo existente que nutre al ser humano resulta de un don gratuito, esta riqueza debe redistribuirse según la necesidad comunal lo exija. (Lara Martínez, 2010: 391)

Los Tepehuas son los hijos, las semillas, de la mujer en fragmentos. La figura de una mujer desmembrada también aparece en el tercer libro de la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Bernardino de Sahagún, dedicado al nacimiento de los dioses. Coyolxauhqui, hija de la diosa madre Coatlicue,

[6] El nombre científico del morro es *Crescentia alata*, conocida con varios nombres comunes. El Salvador: jícara, morro, sacaguacal, xicara. Es un árbol de gran importancia en la mitología de las civilizaciones mesoamericanas. "Es algo así como el hermano o el compañero del indio" (Baratta, 1951: 268). Esto se debe también a su importante uso práctico: sus frutos son comestibles, las semillas tienen un valor medicinal, con la pulpa se prepara la horchata y la cáscara se utiliza como guacal, o para la construcción de instrumentos musicales (maracas, zambumba, guarama, ocarinas, sonajas).

quedó desmembrada cuando su hermano Huitzilopochtli, con la ayuda de una serpiente, le cortó la cabeza y arrojó su cuerpo de la sierra de Coatepec:

> Huitzilopochtli dijo a uno que se llamaba Tochancalqui que encendiese una culebra hecha de teas que se llamaba xiuhcóatl, y así la encendió y con ella fue herida la dicha Coyolxauhqui, de que murió hecha pedazos, y la cabeza quedó en aquella sierra que se dice Coatepec y el cuerpo cayóse abajo hecho pedazos. (Sahagún, 2008: 207)

Con este delito, Huitzilopochtli quiso vengar el designio de su hermana y de sus otros hermanos de matar a Coatlicue; los hermanos, a su vez, habían armado el plan porque querían castigar a la madre por estar embarazada de un desconocido. En realidad fue "una pelotilla de pluma, como ovillo de hilado" que, guardada debajo de las naguas, dejó encinta a la diosa (Sahagún, 2008: 206). El cuerpo descuartizado de Coyolxauhqui parece desmentir la peculiaridad, a la que me he referido en la sección anterior, del mito pipil de la mujer en fragmentos. Sin embargo, la contradicción es sólo aparente. En el mito azteca, que se mueve alrededor del tema de la venganza y de la traición, la mujer es culpable. Por ende, su fragmentación es el resultado del asesinato por parte del hermano. En el mito pipil, en cambio, no hay culpas ni condenas de la mujer y su fragmentación depende únicamente de su propia voluntad. Por fin, en el mito pipil la mujer toma un espacio más considerable, tanto a nivel diegético como a nivel simbólico. Ella es la madre, es el origen. Su cuerpo fragmentado le permite recorrer muchos lugares a la vez: brazos, piernas, cabeza se separan y andan por la noche. Ella se hace y se deshace. La venganza del esposo consiste en impedirle que retome su unidad, dejarla en pedazos. Ajena a cualquier culpa, la mujer exige una explicación: "Quiero que me digas, porque has obrado de manera nefasta", y añade: "te recomiendo que no lo vuelvas a hacerlo [sic]" (Lara Martínez, 2012: 7). Luego, pega su cabeza al cuerpo masculino. O sea, la mujer fragmentada exige, recomienda, actúa.

Para Lara Martínez el concepto de "mujer en fragmentos" evoca una escisión tanto a nivel social como a nivel individual. Tanto el cuerpo como la nación no tendrían cabeza, o sea un centro único rector del mando o del deseo. Los miembros serían autónomos con respecto al tronco, lo que implicaría una sexualidad más fluida, que desafía barreras sexuales impuestas (Lara Martínez 2010: 15 y 94-96). En el mito, la fragmentación del cuerpo adquiere un sentido positivo: en mi opinión, la madre es una identidad que se desmonta y recompone, más que un sujeto escindido y disgregado. Ella puede estar en muchos lados, sus pedazos pueden ver/tocar/hacer muchas cosas, guiados por la voluntad y el deseo de la mujer. Ella puede conocer, porque en este desplazarse por el mundo consiste el conocimiento. De hecho, en otro mito pipil, hay un diálogo entre un niño y el sol: el astro invita al niño a acompañarlo, y el niño le pregunta si hay otros niños. Contesta el Sol: "si mihito, ahí acabo de abandonar a muchos chiquillos que como tú desean venir conmigo, para acompañarme y re-conocerme durante mi largo viaje, así como aprender muchas cosas que, sin salir del encierro nocturno, no se pueden saber" (Próspero Arauz, 2010: 67). En el *Popol Vuh* también se establece esta relación entre conocimiento y movimiento. Los primeros hombres tenían una vista ilimitada:

> vieron y al punto se extendió su vista, alcanzaron a ver, alcanzaron a conocer todo lo que hay en el mundo. Cuando miraban, al instante veían a su alrededor y contemplaban en torno a ellos la bóveda del cielo y la faz redonda de la tierra. Las cosas ocultas (por la distancia) las veían todas, sin tener primero que moverse; en seguida veían el mundo y asimismo desde el lugar donde estaban lo veían. (Recinos, 1992: 105)

Los dioses se dan cuenta que esta sabiduría desmesurada los trasforma en seres presumidos que no necesitan de las divinidades, y deciden reducir el alcance de su mirada: "Sus ojos se velaron y sólo pudieron ver lo que estaba cerca, sólo esto era claro para ellos" (Recinos, 1992: 105). Así los primeros hombres fueron obligados a moverse para conocer. En el mito del origen de los Tepehuas, la mujer representa este camino para el conocimiento, mientras que el hombre es una figura estática. No solamente ella es la acción y él la pasividad, sino que ella es autónoma, mientras que él se apoya en los demás. El hombre necesita ayuda: es un vecino quien le dice que la mujer se va por la noche, es el Padre quien le muestra todo lo que tiene que hacer. En cambio, la mujer es independiente y se desmonta, se vuelve multiplicidad y se mueve por el mundo. Mientras el hombre se queda inmóvil, la mujer se metamorfosea, se convierte en morro y crea la vida. Por esta razón, ella puede engendrar la multiplicidad y la diferencia y de su cuerpo/fruta caen millares de semillas, los Tepehuas. Ellos son fragmentos de la Madre originaria, jícara reventada, son la multiplicidad y la diversidad de lo viviente. El cuerpo fragmentado sugiere esta dispersión fecunda y la reconsideración de la centralidad, de la que habla Lara Martínez. Porque la mujer misma es multiplicidad, colectividad. Por esta razón, me parece que la oposición aparentemente tan marcada entre hombre y mujer, útil para el desarrollo de la fábula, pueda prescindir precisamente de esta división de género y establecer más bien una relación antagónica entre un ser fragmentado/en movimiento, por un lado y, por el otro, un ser entero/estático. El ser fragmentado es el origen. En su andar, despedazarse, diseminar.

En el tiempo profano, una mujer…

El relato mítico de la mujer en fragmentos se desarrolla en el tiempo sagrado, el tiempo del comienzo. El tiempo que para Eliade es indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible. En el tiempo profano, en tanto, una mujer sin nombre anda por los caminos de las montañas de El Salvador, recorre las calles de París, camina por las callecitas de su pueblo. Frente a la completa desarticulación de su mundo, ella se fragmenta, se disemina en cada una de sus hijas esparcidas por el mundo. Ella también exige, recomienda, actúa. Se mueve, sale del encierro de la noche para conocer. Ella es unidad y multiplicidad. Sin nombre, como la mujer en fragmentos, ella es el origen de los Tepehuas que tienen que cuidar de la tierra de El Salvador. Lara Martínez (2010: 206) demuestra que en náhuat "tener" y "cuidar" son nociones hondamente vinculadas. Los Tepehuas representan el modelo ejemplar de la responsabilidad, que también es humana, hacia todo lo que vive en la tierra. Todos los elementos están vinculados entre ellos y con lo divino y la tarea de

cada uno es propiciar la circulación de la energía anímica entre todos los niveles. Este movimiento permite la vida. La mujer en fragmentos de la novela asume la responsabilidad del cuidado de las hijas y la interpreta justamente como circulación vital de una energía que ya es profana, pero propaga y alimenta la existencia.

Me estoy refiriendo a la primera novela de la escritora salvadoreña Claudia Hernández, publicada en 2017 con el título *Roza, tumba, quema*. Se narra la historia de tres generaciones de mujeres a lo largo de unos 30 años, en El Salvador, en el periodo de la Guerra Civil y de la Posguerra. La autora recogió los testimonios de muchas mujeres, reunió fragmentos de vida para componer las historias de su novela. De esta forma, la obra también remite a los relatos orales del tiempo sagrado, pero ahora, en el tiempo profano, los relatos orales se convierten en testimonios. La narración de estos testimonios es construida como un tejido con diseños asimétricos (pienso por ejemplo en los tejidos de la cultura paracas): una estructura en movimiento, en la que las partes componen una unidad en una visión no sucesiva, sino discontinua. Se establece una relación de contigüidad entre la mujer fragmentada y la segmentación del texto, entre la diseminación de los "hijos" Tepehuas y la dispersión de las hijas en la novela de Claudia Hernández. El mito se radica en la historia y en la literatura.

El título *Roza, tumba, quema* se refiere a las tres etapas de la agricultura de subsistencia tradicional, la misma que practicaban los pipiles. Los personajes son en su mayoría campesinos y, como los antiguos pipiles, formulan preguntas ante acontecimientos que no logran explicarse. De esta forma, se actualiza el repertorio mítico de preguntas y respuestas frente a lo que no se da de manera inmediata y es necesario interpretarlo. Pero ahora no se trata de fenómenos naturales, sino de hechos meramente humanos. Se entretejen las preguntas acerca de la violencia, del abandono, de la huida, preguntas que son de la madre y luego serán de las hijas.[7] Y como no hay una progresión temporal lineal, preguntas y respuestas, siempre escuetas y lacónicas, se acumulan, en un obstinado esfuerzo de conocimiento de las circunstancias concretas para actuar en la realidad. De este modo, la estructura y la tematización de los sucesos de la novela remiten a unos dispositivos del cuento mítico. *Roza, tumba, quema* aunque no reconstruya en modo alguno los mitos pipiles, muestra la persistencia de una visión del mundo fundamentada en prácticas sociales repetidas a lo largo de los siglos: rozar, tumbar y quemar, pero también sembrar la milpa, diseminar la vida.

Bibliografía

ARAUZ, Próspero (1960), *El pipil de la región de los Itzalcos.* San Salvador, Ministerio de Cultura.

[7] En la novela hay 322 preguntas.

BALDOVINOS, Roque Ricardo (2012), *Niños de un planeta extraño*. San Salvador, Editorial Universidad Don Bosco.

BARATTA, María de (1951), *Cuzcatlán típico. Ensayo sobre etnofonía de El Salvador. Folkore, Folkwisa y Folkway*. San Salvador, Publicaciones del Ministerio de cultura.

BARBERENA, Santiago I. (1966), *Historia de El Salvador. Época antigua y de la conquista. Vol. 1.* San Salvador, Ministerio de Educación.

BELLO-SUAZO CÓBAR, Gregorio (2005), *Los pipiles*. San Salvador, Universidad Francisco Gavidia.

BORJA, Luis (2015), "Salarrué: cuando la identidad se moldea en barro", *Akademos*, año 9, vol. 2, n.º 25, Julio-Diciembre. DOI: <https://doi.org/10.5377/akademos.v2i25.4448>.

CAMPBELL, Lyle (1985), *The Pipil language of El Salvador*. Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publischer.

DALTON, Roque (2005), *Poesía completa I*. San Salvador, Dpi.

DALTON, Roque (2008), *Poesía completa III*. San Salvador, Dpi.

ELIADE, Mircea (1998), *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Planeta.

ESPINO, Miguel Ángel (1996), *Mitología de Cuscatlán*. San Salvador, Concultura.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo (2007), *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano*. Madrid, Impr. de la Real Academia de la Historia, 1851-55. DOI: <https://doi.org/10.5962/bhl.title.4343>.

FOWLER, William (1989), *The Cultural Evolution of Ancient Nahua Civilizations*. Norman, University of Oklahoma Press.

FUENTES Y GUZMÁN, Francisco Antonio (2014), *Historia de Guatemala o Recordación florida.* Charleston, Nabu Press.

GALLEGOS VALDÉS, Luis (2005), *Panorama de la Literatura salvadoreña. Del periodo precolombino a 1980.* San Salvador, UCA.

GOULD JEFFREY Y LAURIA, Santiago Aldo (2008), "*Mataron justo por pecadores*. Las masacres contrarrevolucionarias", *Trasmallo*, vol. 3, pp. 3-35.

HERNÁNDEZ, Claudia (2017), *Roza tumba quema*. Bogotá, Laguna libros.

JUARROS, Domingo (1818), *Compendio de la Historia de la ciudad de Guatemala*. *Tomo II.* Guatemala, Beteta.

LARA MARTÍNEZ, Rafael (2015), "De la gramática nahuat-pipil. Lengua indígena salvadoreña bajo borrón". *Revista entorno*, n.° 58, pp. 42-56. DOI: <https://doi.org/10.5377/entorno.v0i58.6241>.

LARA MARTÍNEZ, Rafael (2012), *Mitos en la Lengua Materna de los Pipiles de Izalco en El Salvador (versión poética).* San Salvador, Editorial El monstruo.

LARA MARTÍNEZ, Rafael (2010), *La Lengua Materna de los Pipiles de Izalco en El Salvador*. San Salvador, Universidad Don Bosco.

LAS CASAS, Bartolomé de (2006), *Brevísima relación de la destrucción de las indias*. Antioquia, Colombia, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Lemus, Jorge E. (2010), "Un modelo de revitalización lingüística. El caso del náhuat-pipil de El Salvador", *Wani*, n.° 62, pp. 25-47. DOI: <https://doi.org/10.5377/wani.v62i0.857>.

Lemus, Jorge E. (2002), “El pueblo pipil y su lengua”, *Revista Científica*, año 4, n.º 5, pp. 7-28.

Motolinía, Fray Toribio de Benavente (2018), *Historia de los indios de Nueva España*. Barcelona, Red ediciones.

Moyano, Marisa (2018), “La matriz del canon de la literatura nacional como razón colonial y su cuestionamiento desde el corpus de las literaturas indígenas contemporáneas”. *Argus-a*, vol. VII, n.º 27.

Recinos, Adrián (ed.) (1992), *Popol Vuh*. México, Fondo de cultura económica.

Sahagún, Bernardino de (2008), *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Barcelona, Red ediciones.

Salarrué (1999), *Cuentos de barro*. San Salvador, DPI.

Schultze-Jena, Leonhard (1935), *Indiana II - Mythen In Der Muttersprache Der Pipil Von Izalco In El Salvador*. Jena, Fisher.

Schultze-Jena, Leonhard (1982), *Gramática Pipil y Diccionario Analítico*. San Salvador, Ediciones Cuscatlán.

Schultze-Jena, Leonhard (1977), *Mitos y Leyendas de los Pipiles de Izalco*. Menjivar Rieken, Gloria y Parada Fortin, Armida (trad.). San Salvador, Ediciones Cuscatlán.

Schultze-Jena, Leonhard (2014), *Indiana II. Mitos en la Lengua Materna de los Pipiles de Izalco en El Salvador*. Rafael Lara Martínez (trad.). San Salvador, Editorial Universidad Don Bosco.

Taracena Arriola, Arturo (1995), *Identidades nacionales y estado moderno en Centroamérica*. San José, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Flacso San Salvador, Editorial de la Universidad de Costa Rica. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.cemca.3203>.

Miscelánea



Mitologías hoy

Mitologías hoy

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

MICROHISTORIA DEL RELATO POLICIAL. MODULACIONES POLÍTICAS DEL DETECTIVE LATINOAMERICANO

Microhistory of the Crime Fiction. Political Typologies of the Latin American Detective

BERNAT GARÍ BARCELÓ
UNIVERSITAT DE BARCELONA (España)
bernatgari@hotmail.com

Resumen: la figura del detective literario adopta distintas formas y declinaciones políticas a lo largo de su historia. La narrativa policial decimonónica —o relato enigma— se inscribe en una matriz biopolítica y es el producto madurado de una reflexión teórica y social sobre las nuevas dinámicas del hombre moderno en el contexto de la gran ciudad. Su variante brutalizada —el *hard-boiled* bosquejado por Hammet y Chandler y las distintas reformulaciones que suscita— da cuenta de un patrón reformista, agotados los presupuestos del marxismo ortodoxo y la posibilidad de una ruptura total. Finalmente, en el contexto de la posmodernidad, el metapolicial despliega una línea experimental y despolitizada. Trataré de exponerlo sumariamente en las líneas que siguen a través de algunos ejemplos seleccionados aleatoriamente.
Palabras clave: detective, biopolítica, democracia, comunitarismo

Abstract: The literary detective adopts different political forms and variants throughout history. The political narrative of the 19th century is etched in a biopolitical mould, and it is the product of a theoretical and social reflection about the new dynamics of the modern man in the big city. The hard-boiled variety, as outlined by Hammet and Chandler, and the reformulations caused by it, responds to a reformist pattern, exhausted the assumptions of Orthodox Marxism and the possibility of a total break. Lastly, the anti-detective fiction is written along experimental lines and it is potentially depoliticized. I will try to explain it summarily in the lines that follow through some particular examples.
Keywords: Detective, Biopolitics, Democracy, Communitarianism

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 341-353
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.632

Recibido: 09/03/2019
Aprobado: 14/03/2019

A modo de *spoiler*. Gloria y muerte del detective

Hay una imagen que creo que sintetiza las distintas figuras del detective literario del pasado siglo; sus extremos y modulaciones. Son los últimos y largos instantes de la tercera temporada de *Twin Peaks* de David Lynch, en los que un detective roto, escindido, se postra ante la evidencia de la incomprensión. Se trata de un plano frontal, rotundo, que proyecta la mirada perdida de Kyle MacLachlan (en el papel del sargento Dale Cooper), en la que se deshacen los extremos del detective: su realización victoriosa y su desrealización.

Los ojos de Dale Cooper, atrapado en los desvíos de una autopista sin retorno, miran sin mirar, como si el detective, después de todo, clausurados todos los interrogantes suscitados por el asesinato de Laura Palmer, no alcanzase a comprender; como si algo de lo que el lenguaje no puede dar cuenta quedase al margen de su entendimiento, pues la razón tiene sus propios límites más allá de los cuales sólo es posible el silencio. Dale Cooper ha sido, como Sherlock Holmes, garante de un orden geométrico, sin fisuras; y, a su vez, alumbrado el enigma, es, como Edipo, cómplice del borrado de sentido y de su oscurecimiento. Su figura oximorónica condensa, decía, las distintas declinaciones del género que me interesa analizar en este escrito: por un lado, las de un policial teleológico, axiomático, que produce sentido, como lo es, en un extremo, el policial decimonónico; y, por el otro, de un policial roto, deconstruido, despolitizado, que desborda sus propios marcos y se agota en su discursividad.

Tomaré como punto de partida el policial clásico, su ciclo germinal, que vierte sobre la superficie del texto una nomenclatura triunfalista, panoptista y cerrada sobre sí, para alcanzar, en el otro lado, el metapolicial posmoderno, cuyos mecanismos exacerban la desintegración del sentido, o, como mínimo, evidencian su inaccesibilidad. El primero remite a la frágil práctica del filósofo positivista, que apunta a la verdad a través de ideas claras y distintas; el segundo, en cambio, registra la inefabilidad. No es ninguna novedad. La filiación entre el relato policial y la filosofía ha sido enunciada repetidamente desde varios enfoques.[1]

Pero lo que me interesa sobre todo es pensar el policial desde otros cauces, desde sus quiebres, para contar lo que está sin estar, lo que se enuncia calladamente antes de desaparecer sin dejar rastro como el forajido que borra sus huellas tras de sí. Me interesa pensar el policial como estructura política, como dispositivo de control, en sus dinámicas políticas y sociológicas; pensarlo,

---

[1] Fernando Savater indica que "el filósofo y el detective buscan la solución de un enigma, desglosada en unas preguntas elementales: ¿por qué?, ¿quién?, ¿cómo? En el caso del filósofo, el *mysterium magnum* abarca el universo; más modesto en apariencia, pero semejante en lo esencial, el detective indaga la identidad del agente de un acto" (Savater, 1997: 173). También Bernat Castany en el artículo "Reformulación escéptica del relato policial en la obra de Jorge Luis Borges" señala que "es posible establecer un paralelismo casi perfecto entre los elementos que conforman la indagación filosófica y aquellos que conforman la indagación detectivesca. En todo relato policial tenemos un criminal (quién), un móvil (para qué), un arma (con qué) y una reconstrucción de los hechos (cómo). Estos cuatro elementos estructurales del género policial coinciden exactamente con las cuatro causas aristotélicas: agente, final, material y formal" (2006: s.p.). Finalmente, Kracauer tiene una obra de difícil acceso cuyo título lo dice todo: *La novela policial. Un tratado filosófico* (2010).

en definitiva, en su matriz disciplinaria, primero, y en sus gestos cómplices con los poderosos, aún cuando no lo parezca, aún cuando se finja un policial sociocrítico, después. Me valdré, a tales efectos, de un marco teórico heterogéneo que incluye a Benjamin, Foucault, Rancière, Zerzan, y, menormente, a Lipovetsky y Lyotard. La transformación del detective, en ese aspecto, será central, pues visualiza un cambio de paradigma, un punto de fractura, en cuyos bordes se ubican el súper-detective decimonónico, garante de la sociedad burguesa, y el detective esquizofrénico del que da cuenta la posmodernidad. Borges será como siempre un punto de inflexión.

Panoptismo y triunfalismo detectivesco

El relato policial nace en el contexto novedoso de las sociedades industriales decimonónicas al amparo de toda una serie de realidades inéditas —la masa, la gran ciudad, la desintegración de los lazos comunitarios, el periodismo y sus gacetillas sobre la brutalidad criminal, la policía, etc.—, inexistentes en las sociedades del Antiguo Régimen, pues se articulan, como aduce Foucault, en el tránsito del XVIII al XIX.

La literatura policial es el producto de una reflexión teórica y política sobre un mundo nuevo; un intento de entender, plasmar y conceptualizar las dinámicas del hombre moderno en el contexto de la gran ciudad, y de purgar, limpiar o subsanar lo que escape a dicha normalidad. El relato policial, según Martín Cerezo, tematiza un crimen; un crimen concebido como ruptura, como quiebre del tejido social que "perturba de modo intenso las reglas del juego sobre las que reposa la coexistencia social", pues, "extiende la idea, ruinosa para la convivencia, de que cada uno podría haber sido, de que ninguno es digno de confianza" (Martín Cerezo, 2006: 41). La gravedad del crimen no reside únicamente en el atentado contra los intereses particulares de un sujeto con plenos deberes y derechos, sino en el carácter eminentemente político de su naturaleza. El crimen apunta hacia todas las direcciones. Es un hecho social en la medida en que nos vuelve a todos sospechosos y retuerce la estricta armonía sobre la que trata de asentarse la sociedad burguesa.

En ese sentido, dichos relatos, aunque en principio puedan parecer un solaz refrigerio para dotar las clases alfabetizadas en auge de un producto de consumo masivo indudablemente adictivo, poseen una intencionalidad claramente ideológica y moralizante, correctora, en tanto que exaltan la norma y, de manera explícita, denigran su violentación.

Foucault señala, por ejemplo, que el criminal moderno, tal y como lo veremos recreado en las primeras series folletinescas de literatura policial, se fragua al calor de la capitalización y la desublimación de la delincuencia, según va perdiendo el aura de heroicidad que le había precedido en épocas anteriores:

> Lo que temía enormemente la burguesía era esa especie de ilegalismo sonriente y tolerado que se conocía en el siglo XVIII. Es preciso no exagerar: los castigos en el siglo XVIII eran de una enorme dureza. Pero no es menos cierto que los criminales, al menos algunos de ellos, eran bien tolerados por la población [...]. A partir del momento que la capitalización puso entre manos de la clase popular una riqueza investida,

> bajo la forma de materias primas, de maquinaria, de instrumentos, fue absolutamente necesario proteger esa riqueza […] ¿Cómo proteger esa riqueza? Mediante una moral rigurosa: de ahí proviene esa formidable capa de moralización que ha caído desde arriba sobre las clases populares del siglo XIX. Observad las formidables campañas de cristianización de los obreros esta [sic] época. Ha sido absolutamente necesario constituir el pueblo en sujeto moral, separarlo pues de la delincuencia, separar claramente el grupo de los delincuentes, mostrarlos como peligrosos no solo para los ricos sino también para los pobres, mostrarlos cargados de todos los vicios y origen de los más grandes peligros. De aquí el **nacimiento de la literatura policial y la importancia de periódicos de sucesos**, de los relatos horribles de crímenes. (Foucault, 1980: 90-91; el énfasis es mío)

Parece que un nuevo orden se impone, de manera gradual, silenciosa y subrepticia, pero sistemática; un modelo inédito de explotación humana, de vigilancia y disciplinamiento de las conductas y los cuerpos, de regulación del *ethos*, de estandarización de la vida pública y privada, lo que obliga a repensar los mecanismos de sometimiento y control del individuo para que devenga en sujeto de explotación. Se trata de un mecanismo disciplinario, anatomopolítico, enmarcado en una lógica binaria (Foucault, 2004: 20). La inmundicia, la peste, la delincuencia deben ser circunscritos en espacios operativos para que el estado ejerza sobre ellos la violencia y el control; una forma de violencia silenciosa, sutil, que no expulsa, sino que reingresa y reconvierte, lo que remite al cambio de paradigma concebido por Foucault en *Vigilar y castigar* (1975): del modelo de la lepra al de la peste y del poder soberano al biopoder. La ontología del criminal es despedazada, reconfigurada y readaptada al nuevo espacio de la anatomopolítica.[2] El relato policial, en ese sentido, responde a una matriz biopolítica destinada a disciplinar la conducta de la ciudadanía como cuerpo total y visualizar el crimen y la delincuencia desde otros cauces en aras de desublimar la violencia. El cuerpo del lector, desde esta perspectiva, es un espacio de inscripción de subjetividad: intervenir el cuerpo con determinados códigos genera una subjetividad y permite inscribirlo en un sistema de orden, lo que implica un *ethos*, un *habitus*, y da cuenta de la sutil y elaborada construcción de lo "normal".

Pero lo interesante del fragmento que citaba es un hecho no menos insólito que sorprendente, esto es, que la narrativa policial cristaliza en un proceso de hibridación de no escaso interés entre periodismo y literatura, lo que cuajará, más tarde, en la lectura pigliana sobre el origen del género.

Ricardo Piglia señala que el caso del trágico asesinato de Mary Cecilia Rogers en Nueva York "es casi simultáneo a 'Los crímenes de la rue Morgue' [uno de los primeros relatos policiales de la historia], el uso y la lectura de las

[2] Véase al respecto *Vigilar y castigar* del mismo autor. Foucault apunta que "la utilización política de los delincuentes —en forma de soplones, de confidentes, de provocadores— era un hecho admitido mucho antes del XIX. Pero después de la Revolución, esta práctica ha adquirido unas dimensiones completamente distintas: […] todo un funcionamiento extralegal del poder ha sido llevado a cabo de una parte por la masa de maniobra constituida por delincuentes: policía clandestina y ejército de reserva de poder" (2002: 285-286). El criminal que, a ojos vista, no haya podido ser reciclado por los engranajes del estado deberá ser registrado, moldeado, vigilado o sometido y, llegado el caso, castigado.

noticias periodísticas es la base de la trama, los diarios son un mapa de la realidad que es preciso descifrar" (Piglia, 2014: 56). La voluntad, nada inocente, de visibilizar el crimen, desprestigiarlo públicamente mediante la prensa sensacionalista y desmitificarlo a través de la fría mecánica del registro periodístico son parte de un mismo proceso de normalización que se inscribe en la lógica del disciplinamiento social. La idea de disciplina de Foucault sólo tiene sentido si va pareja a la idea de normalización en el sentido de "dar forma". La identidad no es algo dado, sino que es el resultado de procesos de identificación. En ese aspecto, el trasvase del sensacionalismo periodístico a la frivolidad de una novela enigma difundida a ritmo de *bestseller* reduce la persecución del criminal a un maniqueo divertimento, a un mero juego de malabares, a la lógica inocua del "crucigrama" —que diría Brecht—, y parece indisociable de las campañas de uniformización moral de las clases populares que reflexiona Foucault.

Otro concepto nuclear que Benjamin no pasa por alto en la gestación del género policiaco es la experiencia específica que propició la masificación. En el texto de Walter Benjamin, "El flâneur" (1972), se dirimen varios puntos de fuga, pero me interesa sobre todo este: la masa como elemento perturbador, turbio, incontrolable, que no es la suma de sus partes, sino un todo sin control. La masa es, para Benjamin, la guarida de los forajidos. Cuando el criminal, al diluirse en la muchedumbre, escapa a las fuerzas de la ley, nos hace cómplices de su fuga a la par que sospechosos. Benjamin lo reflexiona: "el contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad" (Benjamin, 1972: 58). Pero lo más curioso, si nos fiamos de Benjamin, es que desde el principio el detective y el criminal apuntan a una misma matriz, son dos caras de la misma moneda, pues uno no puede ser sin el otro. Son *voyeurs* que, diluidos en la masa, juegan al gato y al ratón, como la transeúnte anónima perseguida por Baudelaire en el soneto "À une passante".

El detective posee, como el *flâneur* y el criminal, la condición del anonimato, la capacidad de disgregarse entre el gentío, de desvanecerse cuando lo precisen las circunstancias, deambulando en itinerarios azarosos que escapan a cualquier principio racional: "El observador, dice Baudelaire, es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito [...] El 'flâneur' llega de este modo a ser un detective a su pesar" (Benjamin, 1972: 55). El detective actúa, como el criminal, al margen de las leyes y los aparatos estatales, como un francotirador, más allá del bien y del mal, infringiendo la norma cuando así lo precise la resolución del delito. El criminal, por su parte, también participa de ese deambular fantasmagórico. Es una pieza invisible en el panóptico. Su excéntrica y maniática meticulosidad que trata de volatilizar las pruebas de la infracción sólo es equiparable a la angustiosa tenacidad con la que el detective intenta sortear, lupa en mano, los interrogantes vertidos por el criminal. En definitiva, detective y criminal podrían ser, sin saberlo, una y la misma cosa: instancias que actúan al margen y que alumbran el "afuera" del panóptico.

El detective, en definitiva, ejerce como vigilante, pero también como profeta, pues alcanza a iluminar lo que queda en los márgenes, en los extrarradios; alumbra las franjas ocultas del panóptico, sus puntos ciegos,

sustrayendo al delincuente de la anomia para someterlo al imperio de la ley. El itinerario del detective decimonónico se resuelve en un trayecto directivo, teleológico y funcional, operado narratológicamente en un vector horizontal en el que lector, detective y criminal se imbrican: "el detective persigue al culpable; [y] el lector persigue al detective. Es un perseguidor perseguido" (Martín Cerezo, 2006: 64). El detective, visto así, es un engranaje anómalo, pues se sitúa en ese punto de fractura entre ficción y realidad: por un lado, juega al despiste con el lector —para no adelantarle sus conclusiones antes de la última escena—, por el otro, se responsabiliza de la integridad moral de lo narrado, nutriendo la intriga hasta que la trama expire. La restauración de la paz social y la eficiencia narratológica del relato se deben al manejo del detective y responden a un mismo patrón, inscrito en una matriz biopolítica, orientado a administrar, corregir y normalizar la experiencia que lo insólito —del crimen— suscita en las vísceras de la sociedad decimonónica.

Borges se encargaría, a mitades del XX, de desarticular la cerril nomenclatura del policial decimonónico. Sin embargo, no me detendré excesivamente en la particularidad borgesiana, pues la lectura que propone del policial es fuertemente apolítica en sintonía con su escepticismo esencial. Para Borges, el género policial tiene un valor fundamentalmente estético y conceptual: "nuestra literatura tiende a lo caótico. Se tiende al verso libre porque es más fácil que el verso regular […] todo es muy vago. En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial" (Borges, 1979: 99). Sus aportes, sin embargo, han vitalizado la línea experimental y deconstructiva del policial posmoderno o metapolicial y, por ello, enfatizaré alguno de sus hallazgos.

Borges nos lanza un nuevo reto: ¿es posible un policial escéptico?[3]

Recodificación escéptica del relato policial

Borges arma una parodia en clave escéptica del relato enigma. Castany aduce que la primera modulación del detective simboliza al filósofo dogmático, positivista, "que suele ser la víctima preferida del escritor escéptico" (Castany, 2011: s/p). De ahí que apunte a una relectura escéptica del género. La parodia borgesiana se hace particularmente evidente en el tratamiento que el detective recibe en algunos relatos señeros. Veámoslo.

En los *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) de Bustos Domecq, pseudónimo que encarna la colaboración a cuatro manos de Borges y Bioy Casares, se nos presenta un detective que resuelve todos los crímenes desde su celda en la penitenciaria a través de un método de inducción pura. Los personajes acuden a la celda de Parodi para resolver distintos misterios y el detective, a través de la hermenéutica del discurso y del puro razonar, sin personarse siquiera a la escena criminal, resuelve el acertijo. Se extrema, en definitiva, en la figura del detective, el recurso de lo cerebral con fines decididamente humorísticos.

[3] Véase al respecto Castany, Bernat (2006), "Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges". *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 11, s/p.

Isidro Parodi puede ser leído como parodia, pero también como paradoja: el detective ilumina, en efecto, los problemas de sus clientes, pero es incapaz de salvarse a sí mismo de la reclusión en la que se halla. Es una figura emblemática pues en él se dirimen los términos de la paradoja benjaminiana que permite leer al detective y al criminal como frutos de una misma simiente.

Asimismo, en el cuento "La muerte y la brújula" (1944), Borges subvierte por completo los mecanismos narratológicos del policial con un gesto único, profético, precursor de muchas de las variantes posmodernas que afloran del subgénero. En el relato, el agente Erik Lönnrot es conducido a lo largo de todo un itinerario sembrado de falsas pistas e indicios simulados a la trampa tendida por el criminal. El último reducto del itinerario será el espacio donde el éste espera al detective para "ajusticiarle". Los procedimientos de la narración son análogos a los del relato enigma, pero se invierte el resultado. Es un giro copernicano en la medida en que Borges cambia una pieza y lo cambia todo: al dislocar el eje directivo del policial decimonónico lo dota de cierta circularidad y pone el criminal a espaldas del detective y, por ende, del lector, que ha acompañado al detective a través de un itinerario que encubría otros propósitos. Para colmo, el narrador anuncia la treta desde las primeras líneas del relato: "es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó" (Borges, 2008: 153).

Pese al carácter preeminentemente apolítico del policial borgesiano, la muerte del detective, en los años más oscuros de la historia europea, alegoriza el fracaso epistemológico de la razón y desarticula un dispositivo narrativo extenuado e inoperativo para enaltecer los valores de una sociedad burguesa en declive. Castany apunta, en definitiva, que "el culpable de *hybris* epistemológica […] debe ser humillado" (Castany, 2011: s/p)

Democracia y comunitarismo en el neopolicial latinoamericano

En una entrevista con Juan Domingo Argüelles, el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II habla de un policial "nuevo" orientado a pensar la sociedad, la política y la historia; un policial que rebasa los marcos conceptuales de la novela enigma y su patrón biopolítico, y que condensa "la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad policiaca y el abuso de poder; un sentido del humor negro y un poco de realismo kafkiano" (Domingo Argüelles, 1990: 14). A Taibo II, le debemos el membrete de esa nueva variante: "neopolicial".

Me interesa, antes de analizar el límite del detective —su disolución y despolitización en los bordes del posmodernismo—, reflexionar el rol que desempeña el neopolicial, a nivel político, en las últimas décadas del pasado siglo en la medida en que es una de las modulaciones del género que mejor cuajaron entre el público.

El neopolicial latinoamericano se incardina en una línea estética dura, sociocrítica, cristalizada en Estados Unidos en la narrativa *pulp* de Raymond Chandler y Dashiell Hammet. Se trata de una reformulación del policial clásico que pone el acento, no en el enigma, pues en el *hard-boiled* se diluye el

componente epistemológico; sino en la atmósfera corrupta, sardónica y salvaje de los Estados Unidos de entreguerras. El policial de Hammet y Chandler apunta a un detective roto, débil, humano demasiado humano —poco que ver con el todopoderoso detective decimonónico— que pesquisa valores absolutos en un mundo en el que retroceden los grandes ideales. En el ensayo *El simple arte de matar* (1950), Chandler sintetiza gran parte de esos elementos e ironiza sobre sus precursores —los escritores ingleses de novela enigma— y su mecánica artificiosa: "es posible que los ingleses no sean siempre los mejores escritores del mundo, pero son, sin comparación alguna, los mejores escritores aburridos del mundo" (Chandler, 1980: 207).

La modulación neopolicial despunta en el cine comercial estadounidense —véase *Seven* (1996), *Fargo* (1996), *Chinatown* (1974), etc.— y ha tenido sus propios epígonos literarios, no sólo en México, Perú, Argentina, Cuba, Colombia y otros países hispanoamericanos, sino también en España, con autores como Vázquez Montalbán, primero, y Juan Madrid o Andreu Martín, después; en Brasil, con, por ejemplo, Rubem Fonseca; en Grecia, con Petros Markaris; en Italia, con Andrea Camilieri, etc. Es un fenómeno global con vigencia en el mercado editorial. Lo interesante, en todo caso, es que el neopolicial permite bosquejar los límites de la democracia liberal en la línea de Rancière y Laclau y, en algún texto puntual, retoma la reflexión de Zerzan sobre el comunitarismo. Trataré de explicitarlo a continuación.

En el neopolicial, como en el relato enigma del siglo XIX, la ciudad adquiere carácter protagónico, pero de un modo radicalmente distinto. La novela policial decimonónica trataba de suturar, a través del detective, la herida que el criminal infringe a la sociedad concebida como un todo. El crimen era el elemento perturbador, incontrolable, que deshacía la precaria armonía sobre la que se instalan los miembros de la comunidad. La novela neopolicial, en cambio, escenifica una pulsión melancólica, pues a la comisión del delito le siguen las debidas reticencias a la capacidad de las estructuras del Estado de administrar el desvío criminal. El Estado es exhibido como incapaz, frágil e inútil, frente a un detective que apunta a la insuficiencia de la maquinaria y a su precariedad moral (la corrupción, la injusticia, la avaricia atestan la totalidad de esa estructura). Al hacerlo, el detective, según trata de imponer el bien sobre el mal, duplica sin quererlo el impacto de su investigación: por un lado, restablece la justicia individual, a través de la resolución del delito ahí donde el Estado no alcanza, y, por otro, visibiliza los vacíos de poder y, en ocasiones, sus carencias estructurales e inmoralidad intrínseca.[4] El trotskista Ernest Mandel

---

[4] Véase al respecto el caso de la detective Olga Lavanderos quien, en la novela de Paco Ignacio Taibo II, señala el dataísmo y la psicopolítica —la epistemología agregativa y zapeadora de la que habla Byung-Chul Han en *Psicopolítica* (2014) —como estrategias de desinformación: "Durante las siguientes horas, vino el piloto automático pegado a la televisión, con todos los aparatos de radio encendidos en la casa, esperando información. A la mexicana, leyendo entre líneas, oyendo entre frases, seleccionando imágenes sin escuchar al locutor. Bendigo los **mil y un mecanismos de contrainformación que este país se ha inventado**" (Taibo II, 2001: 49; en énfasis es mío). Asimismo, en las novelas neopoliciales de Mempo Giardinelli el detective filtra punzantes alusiones a la escasa moralidad de las fuerzas de control estatales: "No creía, no quería creer, que fueran a torturarlo, pero a cada momento se decía que estaba en el Chaco, en

señala, en esa línea, que en la novela negra o neopolicial "la naturaleza misma del Estado, de la ley y del orden dejaron de ser identificados con el Bien absoluto contra el cual sólo el Mal osaba levantar su horrible rostro. El carácter relativo y ambiguo de la ley y del orden se impuso en la novela policíaca" (Mandel en Corcuff, 2014: s/p).

El detective del neopolicial se confecciona al calor de un proceso de desidentificación del orden instituido, del orden policial como lo entiende Rancière, o sea, como ordenamiento de los lugares propios del ser, el decir y el hacer que reglan la apariencia de lo social: "la policía no es una función social sino una constitución simbólica de lo social […] Su esencia es un cierto reparto de lo sensible" (Rancière, 2006: 70). En principio, el (neo)detective parece ubicarse a las antípodas del detective decimonónico y su matriz disciplinaria, pues su figura conflictual propicia un quiebre que posee la dimensión positiva de la ruptura. Su labor descansa en el disenso y, por tanto, en lo político como lo entiende Rancière por oposición a la policía (2006: 73). Lo político y lo policiaco son, según Rancière, conjuntos disjuntos.

La reivindicación del (neo)detective genera un exceso respecto del reparto policial original y ese exceso, que prefigura líneas antagónicas en el seno de la comunidad y que visibiliza la idea rancierana de un orden democrático opuesto a la vida democrática, es el caldo de cultivo del género y su modo de dialogar con la democracia. La modulación neopolicial se realiza así en un gesto político fundante, en una ontología de lo abierto, en la medida en que disgrega los marcos instituidos y propicia, en la lógica del reformismo rancierano, un nuevo reparto de lo social. Para Rancière lo político se debe a un privilegio de la idea de ficción, en tanto que la ficción no solo miente, sino que funda escenarios políticos alternativos.[5]

Resulta paradigmático, también, el caso de *Buda blues* (2009) de Mario Mendoza que permite una lectura en clave neopolicial. El objeto de la novela *Buda blues* es reflexionar los límites del liberalismo democrático, depositario de una barbarie amable y risueña oculta tras un cúmulo de subterfugios, circunstancias atenuantes y procesos electorales mediatizados. Para ello, el autor recodifica las líneas centrales del estructuralismo foucaultiano, el neoludismo zerzaniano y el pensamiento lipovetskyano. El propósito de Mendoza no es, únicamente, ficcionar las dinámicas de la posdemocracia,[6] sino establecer espacios de disenso, en los márgenes, desde los cuales articular un pensamiento otro.

De Foucault, Mendoza toma el impulso por establecer una "ontología del presente", reelaborando literariamente, por un lado, el panóptico y su eficiente dicotomización entre vigilantes y vigilados, y nociones como

---

la Argentina de 1977, y que si algo faltaba en ese contexto eran garantías. 'No vaya a pensar que estamos en Francia, doctor', le había dicho Gamboa" (Giardinelli, 2002: 106).

[5] El (neo)detective opera, como diría Laclau, como significante vacío alrededor del cual se congregan las unidades mínimas de significación, o sea, las demandas del pueblo, condensadas hegemónicamente en la dimensión conflictual de la figura detectivesca. Su labor es articular deshaciendo lo que ha sido instituido.

[6] "El concepto de posdemocracia nos ayuda a describir aquellas situaciones en las que el aburrimiento, la frustración y la desilusión han logrado arraigar tras un momento democrático […] o aquellas otras situaciones en las que las élites políticas han aprendido a sortear y a manipular las demandas populares" (Crouch, 2004: 35).

'biopolítica' y 'biopoder', por el otro. De Zerzan recupera la sublimación del hombre primitivo y su consiguiente expulsión del paraíso primitivo por la fuerza del progreso técnico y la cultura; un *remake*, podría decirse, de la noble bestia que pulula en las páginas rousseaunianas. La reacción ante el proceso globalizador, en Zerzan, se realiza al amparo de una nostalgia de la barbarie, como apunta Gustavo Bueno en su antílogo al autor. Finalmente, Mendoza asume, de Lipovetsky, el *homo psicologicus,* la zombificación del sujeto a expensas de su autonomía; y, también, el tema de un neonarciso agotado en su mismidad, incapaz de reconocerse en un *nosotros* congregado y vivificante.

No obstante, la mayor contribución del autor de *Buda blues* es la configuración de un detective extremo, límite, instalado en los márgenes del poder, trazado con el propósito de desautomatizar sus mecanismos y sus dinámicas aceleradas.

La travesía del detective reconcilia al personaje con un *ethos* comunitario potencialmente obsoleto en contexto posdemocrático: frente al *yoísmo* autista y hueco del neonarciso, el *nosotros* restablece las conexiones de la tribu y vehicula el reencuentro con la alteridad. El detective apunta que en "La Cosa [o sea, el estado liberal] nadie se enamora de otra persona. Mediante un proceso narcisista amamos en el otro el reflejo de nosotros mismos. Como el caracol, o como un andrógino cercenado y mutilado que busca su otra mitad, amamos en los otros nuestra propia sombra" (Mendoza, 2010: 44). La zombificación del individuo en las sociedades tardocapitalistas es una consecuencia lógica de la densificación demográfica y dataísta. El estatuto ontológico del zombi se define, precisamente, por una avidez huera, por la incomunicación del no-muerto con sus homólogos zombis y por una ausencia cabal de estrategias más allá del desenfreno expansionista y la territorialización. La plaga no es siquiera capaz de contener su hambruna insustancial y no existe líder capaz de refrenar su apetito o ponerlo en cuarentena. En *Filosofía zombie*, Jorge Fernández Gonzalo apunta que "el movimiento de un solo zombi hacia su presa [es lo que] alerta a todos los demás. El capitalismo, igualmente, ha renunciado a sus líderes, que no dejan de ser peleles para que, en un movimiento suyo, la masa pueda abroncarlos, criticar su gobierno, ridiculizarlos" (Fernández Gonzalo, 2011: 44). El rescate de la alteridad depende, según el detective, de reingresar en nuestras sociedades el budismo zen, la práctica de la resiliencia o el comunitarismo primigenista de Zerzan. Tomemos como ejemplo, por la radicalidad de sus planteamientos y por su relevancia como intertexto a este último.

John Zerzan, en *Futuro primitivo* (1994), lanza un órdago contra todos los sistemas culturales que emanan del proceso civilizador, civilización entendida etimológicamente como *civitas*, o sea, como producto derivado de la revolución neolítica y la instauración de los primeros asentamientos comunitarios. La agricultura, el sedentarismo, la cultura, la técnica y la ciencia constituyeron, según Zerzan, el fruto del árbol prohibido que catalizaría la expulsión del ser humano de su condición primigenista. La cultura lleva implícita, según él, la alienación del hombre y la desintegración de su esencia comunicativa, siendo el neonarcicismo una fatalidad forzada. Para el detective la lectura de Zerzan —citado a lo largo del texto— adquiere visos de epifanía:

> Como te puedes dar cuenta, si tú buscas por el lado del budismo, del vacío y de la ausencia de ego, yo me regreso al neolítico, a los lobos y elefantes, e intento que estos chicos superen su marginalidad haciendo tribu, jauría o manada, y que resistan de esta manera la persecución, la pobreza y la opresión de un sistema que será cada día más fuerte en la medida en que logre aislarnos a todos en pequeñas islas incomunicadas. (2011: 234)

La cuestión no es, ni de lejos, baladí y constituye una de las reflexiones centrales que atraviesa la novela de Mendoza: ¿cómo reaprender a decir "nosotros" en un tiempo que ha puesto el individualismo en el epicentro de todo el sistema?

Coda. La disolución del detective

El relato "William Burns" de Roberto Bolaño, del libro *Llamadas telefónicas* (1997), tematiza el fracaso epistemológico del detective. Existe una clara predisposición en la trama por subsumir lo universal en lo particular, lo ideológico en lo psicológico, lo objetivo en lo subjetivo.[7]

La fragmentariedad y ambivalencia del relato sintoniza con la exclusión de los grandes sistemas de sentido —metarrelatos, que diría Lyotard— en pro de una epistemología neonarcisista e hiperindividualista (Lipovetsky, 2015: 53). El cuento dialoga desde una posición irónica, apolítica e irreverente con el policial decimonónico, problematizando su legitimidad canónica y señalando sus limitaciones. El texto despunta, sobre todo, por la excentricidad de su protagonista y por vehicular lo que parece, a todos los efectos, un argumento fallido. "William Burns" vertebra su precario equilibrio entre la restauración de las piezas del policial clásico y el exceso paródico de su disolución. Es un texto metapolicial, un policial sin partes, sin roles definidos, sin engranajes que operen teleológicamente de forma gradual desde la comisión del delito hasta su alumbramiento epistemológico. El enigma que planea sobre el texto se debe más a la mala dosificación del material, a la arbitrariedad incontrolable de sus actores, a la falibilidad de sus razonamientos y al desasosiego que produce la falta de asideros que a otra cosa. No hay un enigma explícito que esclarecer, acaso porque el ser humano vive subsumido en lo inefable, incapacitado de someter el caos que le rodea. El lector de "William Burns", en definitiva, acaba por desconocer por completo qué ocurre.

Bolaño introduce el problema del lenguaje y la memoria como generadores de sentido, evidenciando que cualquier contacto con la realidad no puede ser, si no es mediado, en la medida en que la realidad está organizada materialmente a través de la palabra. Resulta significativo, si no irónico, que el informante que filtra la historia (de tercer grado, para colmo, pues el relato pasa

[7] Huelga decir que neopolicial y metapolicial no son modulaciones que se den una después de otra, ni compartimentos estancos, sino contaminantes como puede observarse en *La pista de hielo* (1993) de Bolaño, *Trilogía en Nueva York* (publicada entre 1985 y 1987) de Paul Auster o *Ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia.

por el dudoso tamiz del boca a boca: Burns, Monge y el propio narrador) no hace más que darnos información contradictoria, dudosa, como si mintiese o no alcanzase a comprender qué quiere explicar o como si viviese abducido por algún tipo de patología absurda. No hay nada que garantice la fiabilidad del relato, ni siquiera hay relato propiamente dicho, según los presupuestos de Edgar Allan Poe sobre el cuento cerrado —con planteamiento, nudo y desenlace o *happy ending*—.

Si el policial clásico inglés fue el correlato literario del positivismo filosófico, expresado en un afán optimista y totalizante de aprehender lo real, de ordenar la sociedad, en Bolaño el sentido de lo real está totalmente licuado y disuelto, o, en todo caso, mediatizado por el ojo del protagonista, cuya percepción de lo real es, como mínimo, discutible.

Bolaño trabaja a consciencia sobre el *doppelgänger* para fracturar el espacio genérico. Las mujeres que aparecen son dos, pero operan como dispositivo unitario. Los perros del detective son dos. Asesino y víctima son dos, pero funcionan figurativamente como uno, al punto de que el nombre, "Bedloe", es un anagrama casi perfecto de "Doble". La víctima y el presunto criminal, en el cuento, son, en definitiva, la misma persona; y el detective, por accidente, deviene en asesino. Criminal y detective, por fin, se subsumen el uno en el otro.

Sólo restan los despojos de lo que el detective fue en un mundo sin ideologías ni relatos duros: "la historia, [señala Bolaño en la novela *2666*] que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad" (Bolaño, 2004: 993).

Bibliografía

ARGÜELLES, Juan Domingo (1990), “El policíaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad (entrevista con Paco Ignacio Taibo II)”. *Tierra adentro*, nº. 49, pp. 13-15.

BENJAMIN, Walter (1972), *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid, Taurus.

BOLAÑO, Roberto (2004), *2666.* Barcelona, Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2006), *Llamadas telefónicas.* Barcelona, Anagrama.

BORGES, Jorge Luis (1979), “El cuento policial”, en *Borges oral.* Buenos Aires, Emecé & Editorial Belgrano.

BORGES, Jorge Luis (2008), *Ficciones.* Madrid, Alianza Editorial.

BUENO, Gustavo (2001), “La nostalgia de la barbarie, como antiglobalización”, en ZERZAN, John: *El malestar en el tiempo.* Vitoria, Ikusager.

CASTANY, Bernat (2006), “Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges”. *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, nº. 11. <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/6-bernatcastany.htm> (07/02/2019)

CHANDLER, Raymond (1980), *El simple arte de matar.* Barcelona, Brugera.

CORCUFF, Philippe (2014), "Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas". *Cultura y representaciones sociales*, vol. 8, núm. 16. <www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102014000100002&lng=es&nrm=iso> (07/02/2019)

CROUCH, Collin (2004), *Posdemocracia.* Madrid, Taurus.

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2011), *Filosofía zombie*. Barcelona, Anagrama.

FOUCAULT, Michel (2006), *Seguridad, territorio, población.* México, Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, Michel (1980), *Microfísica del poder.* Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.

GIARDINELLI, Mempo (2002), *Luna caliente.* Madrid, Alianza Editorial.

KRACAUER, Siegfried (2010), *La novela policial. Un tratado filosófico.* Barcelona, Paidós.

LYOTARD, Jean-François (2006), *La condición postmoderna.* Madrid, Cátedra.

LIPOVETSKY, Gilles (2015), *La era del vacío.* Barcelona, Anagrama.

MARTÍN CEREZO, Ignacio (2006), *Poética del relato policíaco.* Murcia, Universidad de Murcia.

MENDOZA, Mario (2010), *Buda blues*. Barcelona, Seix Barral.

PIGLIA, Ricardo (2014), *Crítica y ficción.* Barcelona, Penguin Random House.

RANCIÈRE, Jacques (2006), *Política, policía, democracia.* Santiago de Chile, Editorial Lom.

SAVATER, Fernando (1997), "El asesino sin huellas". En *La infancia recuperada*, Madrid, Alianza.

TAIBO II, Paco Ignacio (2001), *Sintiendo que el campo de batalla.* México, Txalaparta.

Mitologías hoy

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

Mitologías hoy

MEDUSARIO COMO MODELO DE POÉTICA AUTO-ORGANIZADA: HACIA UNA MITOLOGÍA DEL LENGUAJE

Medusario *as a Model of Self-Organized Poetics: Towards a Language's Mithology*

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD DE DEUSTO (España)
g.aguirre-martinez@deusto.es

Resumen: el siguiente texto presenta una serie de reflexiones en torno al ideario expuesto, dos décadas atrás, en el compendio poético *Medusario*. Se comentarán, en este sentido, las posibilidades de dicho ideario con vistas a la conformación de una estética apta para colmar las aspiraciones existenciales del sujeto moderno.
Palabras clave: Medusario, neobarroco, poesía latinoamericana, poesía contemporánea

Abstract: This next paper shows a series of reflections on the ideology exposed —two decades ago— in *Medusario*. This last collects different poems with the purpose of propounding an aesthetic-ideological model. We will discuss on the possibilities of this model in order to satisfy the existential needs of the contemporary subject.
Keywords: Medusario, Neobarroco, Latin American Poetry, Contemporary Poetry

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 355-367
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.595

Recibido:03/10/2018
Aprobado: 09/03/2019

Medusario como poética

Dos décadas han transcurrido desde la aparición de la antología poética *Medusario* a manos de José Kozer, Roberto Echavarren y Jacobo Sefamí. Con ella, como muestra de una línea común dentro de la heterogeneidad, se reivindicaba el valor de la mezcolanza, del mestizaje poético.[1] La dominante consistía en la pluralidad y lo rechazable apuntaba hacia la voz perdida no en tanto que autónoma sino en tanto que ególatra y autoritaria. *Medusario* como unicidad desde la multiplicidad, como estética, por tanto, vinculada a la emergencia de un habla intersubjetiva. Asimismo, *Medusario* como ruptura con un lenguaje constituido, asimilado y en exceso transitado; como liberación, en fin, de una sintaxis y con ello de nuevos modelos de acercamiento a lo real, de exploración de idealidades y, en consecuencia, de conocimiento. Cada poética, cada poema, adquiere en función de esta óptica su valor desde la diferencia y no desde la adherencia a una línea común, dado que en cierto modo no la hay. Más que ser engullida por la totalidad, diremos, la voz del poeta alimenta, constituye, una multiplicidad nunca cerrada y esquiva a su definitiva concreción. Fractal entre fractales, cada palabra, cada poema, cada poeta, constituye una totalidad y una unidad a un tiempo, presentándose como mónada abierta y vinculada a una pluralidad en perpetuo dinamismo.

La escena, vista desde este enfoque, rechazaba la vigencia de un periclitado con visos de sistemático, así como, en paralelo, renunciaba a proponer un nuevo modelo normativo: fenómeno en permanente fermentación en este último caso, en continua composición, afín, en correspondencia, a uno en permanente descomposición. Un elemento azaroso, un ánimo asimismo combinatorio, se entenderá pertinente con vistas a la creación de un deseable tejido poético-existencial. La labor consistía no tanto en componer con lo ya dado, con conceptos definidos, sino en generar novedosas expresiones, novedosas imágenes, emergentes realidades. Encontramos en el legendario *Galaxias*, de Haroldo de Campos, un paradigma de este modo de hacer:

> y empiezo aquí y pienso aquí este comienzo y repito y relanzo y me arrepiento y aquí me pienso cuando se vive bajo la especie del viaje lo que importa no es el viaje sino el comienzo por eso acometo por eso me meto a escribir mil páginas escribir miliunpáginas para acabar con la escritura para abarcar con la escritura para finiciar con la escritura por eso recomienzo por eso lanzo por eso entrelazo escribir sobre escribir es el futuro del escribir esclavo y escriba cribo y clavo y clavo en miliunanoches miliunapáginas o una página en una noche que es lo

[1] A modo de apunte inicial, observamos el parentesco entre el Neobarroco iniciado por Lezama, Sarduy, etc., y la ecléctica estética del grupo integrado en *Medusario*. Más allá de este vínculo, Carpentier, sin ir más lejos, señala que "América […] fue barroca desde siempre" (Aullón de Haro, 2013: 1097), así como que "toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo" (1099). Desde esta idea, la aludida estética ecléctica viene a condensarse en la imposibilidad de una definición estática del ideario neobarroco y, por derivación, de los programas individuales de los distintos autores recogidos en *Medusario*. La siguiente afirmación de Echavarren resulta explícita: "la poesía barroca no tiene estilo" (2010: 9). La mescolanza, pues, aparece como rasgo de cohesión.

> mismo y páginas se enciman misman ensimisman donde el fin es el comienzo donde escribir sobre el escribir es no escribir sobre no escribir y por eso empiezo despiezo pieza por pieza acoto cotejo y me tejo un libro donde todo sea fortuito y forzoso. (Kozer et al., 1996: 257)

Como exponente de una deriva estética, *Medusario*, a fin de cuentas, había de tomarse como ideario, como muestrario de posibilidades: acción en lugar de acto. Un compendio, en suma, presentado a modo de propuesta desde la que revitalizar el panorama poético-estético en el ámbito latinoamericano. Construcción, por tanto, como proceso, no como resultado; cimientos en lugar de edificaciones: edificaciones desplomadas desde dentro con afán de reconstruirlas antes de su venidero derrumbamiento. Este principio entendido como fin, y viceversa, expuesto por de Campos, define con claridad un modelo concentrado sobre una miríada de instantes abrazados, en su ininterrumpida explosión, a un orden cíclico. El papel de poética con el que fue gestado el volumen lo comenta, desde su papel fundacional, Roberto Echavarren. Merece la pena recordar esta intención fundacional según la recuerda el propio autor:

> Nuestro propósito no era antologar, inventariar cada línea o tendencia dentro de un espectro abarcador. Una antología supuestamente ofrece un panorama comprensivo, hace justicia a un conjunto azaroso de contribuciones que coexisten en cierto contexto o tradición. Una muestra, en cambio, nos convierte en curadores de un tema o problema, tal el curador de una exposición de pintura, que reúne un conglomerado singular de obras, o el discjockey, que samplea y combina ciertos temas. (Echavarren, 2010: 1)

No estamos, en consecuencia, ante una antología sino ante una muestra tomada de un objeto vivo cuyo nexo vertebrador es, entre otros, la asistematicidad. Luego nos detendremos en ello pues, claro está, esto debe ser matizado. Desde esta perspectiva, el valor primero del volumen no resulta en rigor tanto poético —más allá de la altura que le concedamos a la voz de cada autor—, como protopoético, si así se entiende con mayor claridad; cuanto el muestrario propone define una realidad no desde sus límites sino desde sus posibilidades, abre un espacio sin llegar a definirlo, constituyéndose él mismo en primera realidad: propone, si bien no impone. El hallazgo personal, desde este ánimo, encuentra su lugar entre los tanteos colectivos, siendo la totalidad la que posibilita la organicidad sustentante del conjunto. Poesía emergente, palabra como semilla, poema como panel o tejido en formación, en ello encontramos una afinidad con una concreta idea en torno a la naturaleza del texto poético y existencial: escritura sin autor, creación sin creador —hemos de tomar estos términos desde su definición común, desde la lógica imperante, pues esto asimismo posee sus matices, en los que más adelante nos centraremos. El poema, en fin, como existente —no el poeta, que acaso sólo vive en el poema, coincidiendo por tanto con él— tejiéndose desde dentro y desde aquí perpetuándose, hablando de modo laso pues el adentro y el afuera pasan ahora a coincidir.

Poética heraclítea

La afirmación de este todo expansivo y sintético —sin adentro ni afuera y perpetuado por medio de patrones—, nos remite a un sinfín de particularidades que, más que constituir en sí una totalidad, la contienen. Si la parte existe, existe un todo aunque sea en permanente formación. Por supuesto, este mismo fenómeno puede observarse desde una perspectiva opuesta para desde ella afirmar: si el todo no existe como tal, cada parte es, a su vez, potencialmente una nada a la deriva. En este último caso, de aceptarse la naturaleza individual de cada voz, hemos de asumir su valor singularmente relativo[2] en grado tal que su existencia, reiteramos, coincide casi con una nulidad si bien, por qué no, preñada de significación. Cuanto de fondo se advierte, proyectando el ideario de *Medusario* sobre un plano ontológico, es un apéndice más del inmanentismo germinado a finales del XIX y perpetuado hasta nuestra época.[3] Aquello que prima en este proceso, nos parece, es la comprensión de que la nueva totalidad —y con ello cada entidad del conjunto—se sitúa en tierra de nadie dado que trasciende tanto lo sistemático como incluso lo asistemático atesorando por el contrario tanto lo uno como lo otro. La dominante es, de acuerdo con cuanto propone en el ámbito de la física Fritjof Capra en su comprensión de la naturaleza, una maleable estructura modelada por un patrón.[4] Hemos de entender que este giro deja de presentarnos un mundo de unicidades para evidenciar un tejido. De igual modo que en la obra de Haroldo de Campos, y en la propuesta teórica de *Medusario*, el todo no se distingue de la parte desde una distinción por medio de oposiciones, sino que compone una realidad unitaria, integrada, en el que nada resulta inconexo como tampoco superfluo: la parte, reiteramos, remite al todo.

Desde este modelo, vamos viendo, la figura del yo parece eclipsarse a la sombra de una realidad envolvente, lo que nos remite a un panorama —en lo tocante al desarrollo de nuestra conciencia e identidad— anterior al auge de un yo entendido desde su condición de ser aislado del medio —esto es, nos remite a varios milenios atrás en el curso del tiempo—, si bien, entendemos, vinculado a nuevos órdenes de conciencia no transitados aún por el individuo. Desde esta apreciación observamos quizás con mayor nitidez cómo *Medusario* revela, con su mero programa teórico, un salto que traslada el hecho poético desde el ámbito de la alteridad entre lo objetivo y lo subjetivo, hasta el ámbito de una identidad común, de una conciencia emergente. Esto último, qué duda cabe, nos sitúa ante el hecho dudoso de la existencia de un yo, lo que en el ámbito de

[2] Frente a ello, la poética precedente, la de las grandes voces: Neruda, Paz, etc., remite a una estética de mayor sentido trágico o, si se quiere, con un mayor afán por vincular, desde una distancia apenas salvable, lo humano con lo divino. Esto no excluye que desde los cauces de dicha estética esta distancia se disuelva con la revelación de símbolos de totalidad; en el caso de Paz, la piedra solar.

[3] Inmanentismo —trascendental o no— observable en cada periodo de nuestra cultura si bien desde su comprensión de heterodoxia. En esto último difiere respecto de lo que advertimos en nuestra época.

[4] La concepción del 'pensamiento sistémico' la desarrolla Capra en su trabajo *La trama de la vida* (citado en la bibliografía final).

la psicología nos conduce desde Freud, en la distancia canónico —en tanto que sujeto a un yo—, hasta el revisionismo llevado a cabo por Lacan,[5] para quien la idea del yo se comprende como una mera construcción, un papel, una fabulación, dado que no es sino una fijación de entre otras muchas posibles. No hay, en este sentido, un inconsciente como tal, sino que más bien el sujeto toma un puñado de barro del magma caótico que lo sustenta con vistas a construirse una identidad, quedando quien se niega a adoptar un relieve definido apartado del tejido social en la medida en que este último entramado requiere de particularidades estables para su existencia y, ya de paso, para su mayor control. Un control, conviene añadir pues queda vinculado con la emergente cosmovisión que vamos comentando, que no necesariamente resulta realizado desde el exterior sino que es ejercido desde cada parte de la totalidad, desde cada sujeto.[6] El yo fijado, la máscara, llegado este punto, es el que habrá de comprenderse de modo convencional como el sujeto consciente, sin más, aun cuando simplemente constituye una unidad de perspectiva tomada de una totalidad respecto de la cual es inconsciente.[7]

Nos movemos ya en el ámbito de los fractales, en un espacio en el que cada entidad fijada es a la vez conjunto de otras tantas agrupadas en torno a la primera. Cada una de ellas, además, se revela consciente de un aspecto de lo real e inconsciente del resto, dicho *grosso modo*, pues más que hablarse de 'ser consciente de algo', cabría aludirse a un 'ser consciente a partir de uno mismo'. Cuanto acontece es una limitada, fragmentaria, perspectiva proyectada por parte del sujeto: se percibe, en fin, un aspecto de una determinada realidad. Comprender cualquier objeto en su integridad, añadimos, por relación de analogía, nos llevaría a comprender una supuesta totalidad, si bien para ello habríamos de pertenecer a una realidad estática. El yo, más que consciente, aplica una conciencia, una mirada, una lógica, a cuanto percibe, aun cuando se ve incapaz de comprender su entorno como el tejido acausal —seguimos a Jung- del que es elemento integrante. Por último, siguiendo esta línea de pensamiento, si el sujeto fuese en verdad consciente de sí mismo, advertiría en tanto que parte de un todo, de un tejido en relación, o bien a dios, o bien a la nada. Este hermoso terreno de la mística especulativa queda fuera del alcance de estas páginas.

El componente trágico de toda búsqueda individual se apaga así entre los tanteos, flirteos, elípticos de lo plural, y en último término en el todo en

[5] Musicalmente observamos este mismo fenómeno con el paso del dodecafonismo —Freud— a la indeterminación, lo aleatorio de Cage —Lacan. Para este último, la esencia de la voz no consiste en su sonoridad sino, contrariamente, en una ausencia. Desde este cruce entre Cage y Lacan podríamos encontrar la tonalidad, la dominante, en el silencio. Esto nos lleva a comprender no una idea de atonalidad, si volvemos a Freud-Schönberg, sino un diferente, imposible si se quiere, principio (y con ello nos situamos en el pensamiento paradójico de Kierkegaard), que es el de una tonalidad, una dominante, concentrada en el silencio.

[6] Asistimos, como vemos, a un encuentro entre Foucault y Lacan en este venidero paradigma.

[7] No ahondaremos en ello, pero resulta pertinente insistir en el hecho de que ante este yo fijado el sujeto recurre al engaño, al autoengaño primeramente, con vistas a permitir la libre emergencia de los no-yoes, de las fuerzas que le sustentan. Optamos por no emplear el término inconsciente pues, desde este lacaniano modo de ver, cabe añadir que el inconsciente no existe —desde el sentido que Freud le otorga. La no emergencia de estas fuerzas reprimidas, como es sabido, deviene en neuróticos estados.

formación: la voz de unos y de otros queda engarzada para conformar un mismo tejido donde el yo y el tú, el principio y el término o, llegando a un extremo, el significante y el significado, se confunden positivamente, esto es, lo hacen desde su común sustancialidad y no desde su aislada singularidad: frente al yo-tú, el ello, frente al principio y el término, el nexo relacional, frente al significante y el significado, la imagen inaprehensible mediante la lógica. La poética neobarroca, la poética de *Medusario*, se emparenta con una línea heraclítea estético-existencial, desvinculada de toda afirmación categórica o, más bien, llamada a iluminar el espacio abierto entre —por sintetizar con términos elementales— el 'sí' y el 'no', tan en ruinas como la alteridad entre el 'yo' y el 'tú', suplantados todos ellos por definiciones menos abstractas y más próximas a la realidad. Avanzamos, por tanto, desde una visión antropocéntrica hacia una en la que el yo queda diluido en la inagotable extensión del tejido formante. Este algo diluido, precisamente, es uno de los rasgos con los que Calabrese trata de definir la estética neobarroca. El teórico italiano comprende que dicho estado esquivo a lo categórico puede sintetizarse con la noción de "poco más o menos y no sé qué", señalando a continuación que se trata de "Dos conceptos que nos remiten al verdadero barroco y a su pasión por lo infinito y por lo indefinido" (1992: 99), comprendidos ambos como elementos liberadores de una constrictiva abstracción. Lo indefinido, en suma, revelado como nexo donde se reúne, aun por un instante, lo que acostumbramos a comprender desde la usual distinción entre sujeto y objeto, coincidentes en nuestro caso. La poesía neobarroca —y por derivación la propuesta de *Medusario*— parece vislumbrarse como el rastro de un ave ciega e inconsciente.

Poesía como pérdida

La fragmentación mencionada en el momento de comenzar estas páginas se comprende, según vemos, como un fenómeno vinculado a uno de mayor profundidad pues no sólo remite a un todo asistemático si bien ordenado conforme a patrones, sino que cada una de las partes conformantes del tejido a modo de fractales quedan vaciadas, licuadas, en el magma de la forma formante, o bien identificadas con ese mismo todo. Poéticamente este fenómeno conforma un ritmo, un pulso, más que una sintaxis definida o una ilación de conceptos. Podemos, sí, dotar de sentido —relativo— tanto a la parte como al conjunto, si bien, dada la naturaleza errática de ambos, constantemente nos veremos trasladados a nuevos territorios, constatando así nuestra imposibilidad de aprehender justamente un unívoco sentido y un estático estado. Desde esta visión del fenómeno, el hecho poético, al tiempo que es capaz de poner ante nuestros ojos un hecho numinoso, remite constantemente a una pérdida.

La poética que aquí comentamos prefigura un hipotético apagamiento de un habla poética tejida en torno a la idea del yo, comprendido esto al menos desde los patrones, desde los códigos, desde los que nos venimos manejando. Llegados a este lugar, podemos preguntarnos si el lenguaje convencional se muestra válido con vistas a expresar un emergente estadio de conciencia, un nuevo modo de conocer, o si, por el contrario, se ve meramente capaz de

señalar un ocaso pero en modo alguno de conformar, reiteramos, un nuevo tejido existencial, un distinto estado de conciencia. Aun cuando parece evidente que no podemos decir nada al respecto, Echavarren comenta en un orden próximo de cosas, adecuado con vistas a seguir indagando en este hecho, que, al ser uno el tipo de materia, el lenguaje participa de su misma naturaleza, proponiendo en este sentido un ejercicio poético desde la identificación esencial entre la palabra y la realidad material. Ambas, de acuerdo con esta identidad, constituyen y exponen una misma realidad. La palabra, por tanto, como sustancia elemental, sustituye su exceso de abstracción por su identificación con su ser material. Cuanto *Medusario* propone, o ejemplifica por ser más justos, es a fin de cuentas la devolución del lenguaje al lugar del que toma su ser,[8] lo corpóreo antes que lo abstracto. De este modo queda, en mayor grado, vinculada a lo telúrico. Continuando por estos mismos cauces, de acuerdo con Echavarren, la palabra, en función de su elasticidad y capacidad transformativa, en función de su libertad inherente, ha de manifestar una misma verdad que aquélla constitutiva de la realidad.[9] El poeta uruguayo se remonta hasta el Renacimiento a la hora de establecer vínculos:

---

[8] ¿Cabría por tanto comprender el fenómeno poético como una nueva usurpación del oro escondido en las profundidades? El sujeto pone la sustancia telúrica, la sustancia sanativa, aquélla que comunica con los dioses, a su disposición, ayudándose de ella, valiéndose de ella, para construir la epopeya del 'yo' —tomémoslo con sus muchos matices, quedémonos con la idea general. Esta epopeya es la del enfrentamiento con la sustancia de la que tomamos parte, la del enfrentamiento con las divinidades. En el momento en que los ritmos benéficos consustanciales a la palabra, a la música de la palabra, son desplazados del ámbito de la magia, la danza, el ritual —habla de los dioses, habla de las piedras—, hacia el ámbito estético, el robo, la usurpación, acontece. La hipotética devolución de esta voz a las profundidades, desde el deseo de tornarla sustancia y no concepto, le devuelve su esencia, la torna en fuerza elemental, curativa, rítmica, armónica. Se puede hacer uso de ella, si bien no apropiarse de ella. En este sentido, en el momento en que el sujeto trata de adueñarse de sus potencias, el canto, la voz, pierde sus facultades, se torna en mero instrumento, se hace, en fin, herramienta. Como el tesoro bajo el lecho del río, ha de permanecer, por tanto, en la corriente para mostrar su vínculo con la divinidad —ella misma es la divinidad—, pues fuera de ella es sustancia muerta, mera abstracción. Estas potencias del verbo, por último, si bien resultan potencialmente benéficas, son asimismo potencialmente dañinas en su inadecuado uso dado que contienen una energía numinosa, dado que están compuestas de ella.

[9] Podemos leer, tomando un ejemplo de *Medusario*, el comienzo del poema de Coral Bracho: "En la palabra seca, informulada, se estrecha rancia membrana parda" (Kozer et al., 1996: 350), donde se observa una identificación entre la voz y lo substancial, lo preformal, entre la voz y su materialidad. Momentos después el poema continúa: "Libar desde las formas borboteantes; la lengua entre las texturas engranadas, las vulvas prístinas en su termas; lluvia a los núcleos astillado; rizomas incontenibles entre los flujos, las pelambres exultadas, espumantes, de estar; bajo las riendas fermentables, las gualdrapas. Embebido en las blandas, extensivas. Desbordado" (352). Esta identificación, común en la poesía de la segunda mitad del XX, comprende la voz como morada de la divinidad —más allá de lo que cada poeta comprenda por divinidad, pues lo nuclear aquí es devolver la cosa, el objeto, su pulso, a lo elemental, integrarlo en el *nómos*—, último lazo con una realidad honda, telúrica, con un conocimiento sapiencial. Cabe, ahora bien, preguntarse si la poesía no es ya un agónico esfuerzo por no perder el lazo con esta realidad profunda. Lo uno y lo otro se complementan: traemos, invocamos, un son telúrico, pues hemos perdido contacto con su sustancia, coincidente con su esencia.

Pérdida y encuentro a un mismo tiempo, quizás la oralidad se presenta como modelo más puro de la poesía desde esta mirada, o quizás no: remitiendo por convención la voz a una nada, la

> En este universo infinito, escribe Giordano Bruno, hay un solo tipo de materia, sea en la tierra, en la luna, o en los cuerpos celestiales. De acuerdo a Spinoza, hay una sustancia única que perpetuamente se diferencia a sí misma. El discurso poético en consecuencia parece hecho de esa sustancia continua y elástica; el tiempo de los cuerpos en la luz sigue un orden sucesivo e indefinido, cuyos límites son las facultades mismas y el vigor del intelecto. (Echavarren, 2010: 9-10)

La palabra, por tanto, queda vinculada a un fenómeno creativo y no a mediciones racionales. *Medusario* expone las derivas de un periodo deseoso de dotar de sentido a la realidad no ya desde su mera reducción abstracta, mecanicista, sino desde leyes profundas basadas en principios organizativos, auto-organizativos, tarea que llega a su mayor explicitud con el célebre poemario de Haroldo de Campos. Podemos comprender que esta formación de la parte y del todo, no apunta —si bien tampoco niega necesariamente esta posibilidad— hacia un ideal o hacia lugar estático alguno, sino que la propia formación constituye, tanto en el cosmos como en la poesía, una idealidad en sí, la única realidad existente y no existente a un tiempo. Este devenir se configura de continuo desde la revelación de su tejido —en lugar de desde la formación del mismo dado que cuanto rige, reiteramos, son relaciones acausales. Medusario cósmico como microcosmos pero a su vez como macrocosmos: cuanto lo que resalta en primer lugar es la conformación de una composición y una paralela descomposición, un proceso de creación permitido —en la medida que todo aquí se mueve por paradojas— a partir de la entropía a la que quedan sometidas las partes conformantes.

No se trata ya, llevando nuevamente el fenómeno al ámbito de la metafísica y a partir de su diseño abierto, de anunciar la sustitución de un trascendentalismo por un inmanentismo, sino de constatar que el proceso no resulta reducible a dualidades pues remite a una superación de contrarios dominado por patrones y estructuras, según la comprensión del universo de Fritjof Capra.[10] Así entendido, y de vuelta en un terreno acotado, aun pudiendo ponerse tanto el neobarroco en general como la propuesta de *Medusario* en relación con una cíclica pauta cultural tal y como expone Luz Ángela Martínez cuando indica que "del Barroco al neobarroco, el arte latinoamericano no está marcado por el seguimiento del modelo, sino por su imaginación —en el sentido que le hemos dado—, por su comentario, deformación y demás relaciones dialógicas desjerarquizadas que establecen el arquetipo, la copia y el simulacro" (1996: 289), resulta necesario vincularlo

---

lectura poética se queda igualmente en nada. Este estado de cosas, al menos en nuestra sociedad, nos lleva a creer que, sorprendentemente, sólo en la lectura particular, ahí donde el sujeto bebe directamente de la fuente de la voz, la palabra poética sale al encuentro desde su pérdida. Lo que antes era rito, la lectura común, hoy se presenta como arte, negocio, gesto innecesario, falacia.

[10] Patrón, estructura y proceso conforman los tres criterios que Capra emplea para describir la naturaleza en su cíclico proceso de crecimiento, desarrollo y evolución. Remitimos al lector a su trabajo *La trama de la vida*. Menciona Capra: "El *patrón de organización* de cualquier sistema, vivo o no, es la configuración de las relaciones entre sus componentes, que determina las características esenciales del sistema" (Capra, 2002: 172).

asimismo con una entera cosmovisión refractaria al dominio de la lógica y a cuanto deviene de un dualismo de contornos neuróticos. Las relaciones 'desjerarquizadas' comentadas por la autora apuntan de este modo a ese mismo pensamiento complejo propuesto por Edgar Morin,[11] definición que no deja de ser una de las múltiples con las que los pensadores de nuestra época tratan de aludir al fenómeno de pérdida de poder del yo —entendido como ser en oposición a— y del lenguaje en exceso conceptual que venimos comentando.

Nómos de la poesía

El rechazo de una mirada antropológica a la hora de tejer las palabras no queda identificado con la preponderancia del azar en la composición poética, sino con la aceptación de cauces indefinidos, de correspondencias formadas a partir de un vínculo interno no aptas para ser explicadas por vía reduccionista. Una vez más nos vemos en un terreno inadecuado para su formulación a partir de dualismos, en este caso concreto en un ámbito situado entre el azar y la necesidad. Podría hablarse, a la hora de tratar de definir este fenómeno, de una necesidad desde dentro, una necesidad interior o *nómos* de la creación respecto del que, al ser nosotros, junto a la palabra, expresión, nos vemos incapaces de reconocerlo especulativamente. Desde esta necesidad profunda, en fin, el designio interesado del sujeto se desatiende y el curso de la vida torna a fluir por sus cauces naturales. Dicho reajuste aparenta un libre equilibrio de fuerzas felizmente posibilitado en cuanto, en lo tocante al hecho poético, el sujeto libera la voz aun a costa de su comprensibilidad.[12] Celebración de la vida mediante celebración de la muerte, morir para seguir siendo. Entramos en el terreno de lo mítico, aun cuando nunca hemos salido de él; celebración asimismo de un presente sobre el que se condensa un inexistente pasado y un futuro tanto o más espectral. Un lenguaje, un ser, tejido con un mismo hilo: ni sólo poseedor de superficie ni sólo de contenido en la medida en que ambos coinciden en él; ni poseedor sólo de vacío ni sólo de plenitud pues ambos conforman su esencia; cinta de Moebius como símbolo de lo viviente no viviente, intento de superación de aporías, y consecución de ningún intento.

Quizás nos digan bastante más los siguientes versos de Eduardo Milán: "El presente es esa brisita que te da la cara, el diminutivo brisita de viento, el gran viento sin anunciación: viento porque sí viento por viento, veinte por ciento de destino. Pero sin anunciación ni canto, aquí o en Sinaloa, viento sin

[11] Sobre la necesidad de un pensamiento complejo menciona Morin: "Postulamos la posibilidad y, al mismo tiempo, la necesidad de una unidad de la ciencia. Una unidad tal es evidentemente imposible e incomprensible dentro del marco actual en el cual miríadas de datos se acumulan en los alvéolos disciplinarios cada vez más estrechos y taponados. Es imposible dentro del marco en el que las grandes disciplinas parecen corresponder a esencias y a materias heterogéneas: lo físico, lo biológico, lo antropológico. Pero es concebible en el campo de una physis generalizada" (Morin, 1998: 77).

[12] Afirma Néstor Perlongher, en uno de los dos prólogos de *Medusario*: "No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico. Se tiende a la inmanencia y, curiosamente, esa inmanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad o plano de trascendencia" (Kozer et al., 1996: 20).

elegía con un vacío por dentro. El viento aquel, el viento aquí, ningún corcel, sin centro" (Kozer et al., 1996: 232). El sujeto se sorprende, tras este constante devenir, cristalizando, con su reflexiva lectura, la vida en un acto de abstracción desde aquellas kantianas coordenadas a las que nos aferramos como si tras ellas sólo anidase la nada, pero lo cierto es que, para nuestro disgusto, una vez más, en estos nutricios terrenos ni tan siquiera hay delante o detrás.

Trascendido el yugo del yo, lejos de aferrarnos a su caducidad, advertimos que toda pulsión trágica, fatalista, pierde peso ante la imposibilidad de morir, como asimismo de nacer. Si optamos por comprender que la capacidad de crear símbolos no se presenta como un hecho fugaz sino como un rasgo inherente al individuo —a la realidad vital misma, nos atreveríamos a señalar—, podremos advertir en este modelo orgánico, sincrético y no dialéctico, sino dialogante y conformado por medio de vínculos acausales, no ya un fenómeno de confusión o al menos no simplemente esto último, sino a su vez de permanente distinción y renovación desde su esencia, a su modo, simbólica, aun cuando, según hemos apuntado, para ello hemos de acudir a paradigmas, a modos de ver, ajenos al canon racionalista. Este mirar camina de la mano de la emergencia no ya de una totalidad omniabarcante y trascendente, sino conformante de nuestra misma realidad, una unidad de la que forma parte el par tensionado: ser-no ser.[13] La esencia del ser, como asimismo la esencia del lenguaje de acuerdo con la identificación expuesta por Echavarren, puede encontrarse, añadimos, no ya en lo meramente material o en lo hipotéticamente trascendente, sino en su conformación como totalidad tensionada, esto es, en el quicio, indefinible, abierto entre dichos polos.

No cabe, según vemos, tomar cada una de las individualidades integrantes del tejido vital, y por tanto del poema, desde su aislamiento y menos aún desde su mutua oposición, sino desprender del tejido que componen una realidad común, advertir el vínculo, el hilo interno, que las dota de ser y de sentido. Este vínculo o soplo vital en continua cristalización es cuanto parece en verdad existente desde una mirada no enfáticamente antropocéntrica.[14] El poema, alcanzada esta expresión, se torna asimismo en fenómeno, en primera realidad y no ya en realidad usualmente simbólica, esto es, en objeto remitente a una idealidad dado el distanciamiento de ésta respecto del objeto. Podría por tanto hablarse de que la imagen deja de ser simbólica pues no hay objeto al que apuntar más allá de sí misma, y sin embargo

[13] Una esfera omniabarcante queda compuesta por infinitos fragmentos, comprendidos entonces como espacios impregnados de libertad: el fragmento como mundo, el mundo como fragmento de un todo en formación.

[14] Si bien, según venimos reiterando, cada parte se presenta como un todo a un mismo tiempo, la existencia de partes conformadas a partir de patrones regulares sometidos a variantes viene a presentar un todo formante no azaroso dado que el azar pasa a ser la condición para la repetición, con sus incesantes variantes, del patrón. El azar, así visto, se comprende como la membrana que permite un cambio con vistas a la proyección de patrones sobre estructuras de ser. La nota disonante en esta composición, al menos a nuestros ojos, es la proyectada desde la mirada humana cuando ésta anhela escindirse, mediante la hipertrofia de su razonamiento, de la totalidad. Esta mirada, con todo, cabe comprenderla integrada dentro de patrones regulares de mayor amplitud. En efecto, nuestras constricciones racionales son precisamente la parte azarosa de un proceso regular, esto es, un fenómeno exactamente contrario al modo en que se presenta a nuestro razonamiento.

comprendemos que, en tanto que parte de un todo entretejido, cada unidad remite al conjunto quedando el sentido o en su caso el sinsentido de este todo en manos del individuo. No se trata ya de una absolutizar el todo ni tan siquiera de negarlo, sino de revelar la palabra, el ser, el objeto, como entidad plena en tanto que existente conforme a leyes profundas desconocidas para el sujeto; un ver lo dinámico en lo estático, o advertir lo estático, lo permanente, en lo fugitivo. El símbolo se solapa con lo viviente si bien dentro de un organicismo que invita, que obliga, a toda unidad a deshacerse como pompa de jabón en el mar de la totalidad. Lo consolidado —lenguaje, idea, yo— se desvanece, se pierde de igual manera que el insecto deja atrás su exoesqueleto a medida que incrementa su tamaño con el fin de permitir la asunción de uno nuevo que acoja sus nuevas medidas, sus renovadas aptitudes. Desde este enfoque, siguiendo con ello a Eduardo Espina,[15] diremos que el ideal no precede a la búsqueda, no queda más allá de la realidad, sino que se va creando al tiempo que dicha búsqueda acontece pues en cierto modo coincide con ella, para luego perderse en su incesante seguir siendo.[16]

El fenómeno poético, desde esta mirada, más que una búsqueda expresa una revelación. No hay nada tras él porque él mismo, en tanto que naturaleza deificada, es lo en verdad existente. La poesía como rito se apaga pues el rito es el mero ser, si bien con ello, cabe añadir con el ánimo de desestabilizar un tanto nuestra estructura, el fenómeno estético corre el riesgo de resultar innecesario desde los patrones trágicos desde los que lo venimos entendiendo la expresión estética en nuestra cultura occidental. Un modo de hacer acorde con el nuevo paradigma lo habríamos de encontrar, de acuerdo con este estado de cosas, en la poesía , por ejemplo, taoísta —haikú, jueju, etc.—, dado que más que un 'apuntar hacia' revela un simple estar.

> Un viejo estanque.
> Se zambulle una rana.
> El sonido del agua. (En Lowenstein, 2009: 79)

Consideración final

El fenómeno expuesto en estas páginas a partir de la comprensión de *Medusario* como poética ofrece el despliegue de la voz a modo de entidad constitutiva de una frase inagotable escrita por el animal de fondo que de continuo lo alienta. Llegados a este punto, no queda sino preguntarnos, ¿constituye entonces lo no

[15] "El afán apunta a que el lector no se sienta confortable, ni que llegue con agenda previa al lenguaje ofrecido. El poema ya no puede ser como era, ni tampoco significar un mero intento por acceder a un interior blindado" (Espina, 2015: 148).

[16] Si deseamos llevar esta deriva estética hacia los márgenes de un deísmo teleológico, podemos acercarnos a la filosofía de Skolimowski, para quien este tejido poético y cósmico que vamos comentando remite a una divinidad en formación: "Somos fragmentos de una divinidad emergente. La espiritualidad y la divinidad no aparecen al principio del proceso de espiritualización de la materia, sino al final. Actualizamos a Dios y, por así decirlo, lo traemos al plano de la existencia cuando actualizamos la sensibilidad, la sacralidad y la divinidad latentes en nosotros. Dios está al final del camino. Nosotros somos sus fragmentos actuales: rudos, limitados, toscos" (Skolimowski, 2017: 154).

remitente a un absoluto sino meramente a lo indefinible, lo simbólico de nuestra época?, ¿se revela el animal de fondo como reverso de una inasible idealidad? Lejos de entenderse como una estructura errática, este modelo vinculado a un organicidad emergente, esto es, a un giro de perspectiva en nuestro modo de ver lo real, ha de observarse como un proceso de imantación por el que el verbo constantemente creado —origen y fin a un tiempo—, buscando nuevas opciones de renovarse, de combinarse, en su necesidad de seguir siendo, no se complace en la mera interacción sino que persigue ante todo una nueva cualidad sin la cual resulta posible dar forma, si es que ello ha de acontecer, a un nuevo bosque de símbolos —no desde su función desligada de una idea vinculante sino desde la creencia en que toda realidad es simbólica.

Como en toda mitología, a partir de esta propuesta poética —asimismo mitológica—, el dios eclipsado se ve forzado a desmembrarse antes de reconstituirse bajo una renovada forma. La preponderancia de un sistema complejo, si se regresa a nuestra mirada humana y ya a punto de concluir estas páginas, no remite a la preponderancia de una sola cosmovisión sino a la convivencia de un conjunto de ellas en la medida en que el todo resulta explicado a partir de distintos imaginarios. Todos ellos, sin embargo, apuntan a una unidad mayor inasible por coordenadas lógicas e incluso estéticas. Las épocas más productivas no son aquéllas definidas por un solo ordenamiento sino aquéllas remitentes a una pluralidad de cosmovisiones, cabe añadir que sólo en estas últimas parece aprehenderse, parece tocarse, un fenómeno primordial en tanto que todo objeto simbólico, sin perder presencia, se reaviva en muchos otros. Sólo en ellas lo distinto remite a una común unicidad. Es el modo, asimismo, en que el hombre se siente copartícipe de la creación y no espectador consumido por el tedio. Si se engarzan estas últimas ideas con el ideario expuesto en *Medusario*, advertimos que su sincretismo de base conforma una pluralidad precisamente simbólica —si bien no desde un distanciamiento entre el objeto y el sujeto, sino desde lo autorreferencial—[17] delatora de una incierta ideación u objetivación cultural cerrada sobre sí misma. El sentido que cada cual le conceda a la existencia permanece inalterable, variando tan sólo el modo de acceso a una idealidad inherente acaso al propio individuo y, en consecuencia, a sus construcciones culturales y al propio tejido del todo.

BIBLIOGRAFÍA

AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (2013), *Barroco*. Madrid, Verbum.

CALABRESE, Omar (1992), “Neobarroco”, en VV.AA., *Barroco y Neobarroco*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 89-100.

CAPRA, Fritjof (2002), *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. David Sempau (trad.). Barcelona, Anagrama.

CARPENTIER, Alejo. *Lo barroco y lo real maravilloso*, en Aullón de Haro, Pedro (ed.) (2013), *Barroco*. Madrid, Verbum, pp. 1097-1108.

ECHAVARREN, Roberto (2010), “Barroco y Neobarroco”. *Confluenze*, vol. 2.1, pp. 1-13.

[17] Observamos en ello el solipsismo característico de nuestra época.

ESPINA, Eduardo (2015), "Neo-no-barroco o barrococó: hacia una perspectiva menos inexacta del Neobarroco", en *Revista Chilena de Literatura*, vol. 89, pp. 133-156. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952015000100008>.

KOZER, José; ECHAVARREN, Roberto; y Jacobo SEFAMÍ (1996), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

LEZAMA LIMA, José. "La curiosidad barroca", en Aullón de Haro, Pedro (ed.) (2013), *Barroco*. Madrid, Verbum, pp. 1077-1096.

LOWENSTEIN, Tom (ed.) (2009), *Haikus clásicos. La mejor poesía japonesa*. Blume, Barcelona.

MARTÍNEZ, Luz Ángela (2011), *Barroco y neobarroco. Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

MORIN, Edgar (2001), *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.

PERLONGHER, Néstor (1996), "Neobarroco y Neobarroso", en Kozer, José; Echavarren, Roberto; Sefamí, Jacobo (antol.) (1996), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 19-30.

SKOLIMOWSKI, Henryk (2017), *Filosofía viva. La ecofilosofía como un árbol de la vida*. Francisco López Martín (trad.). Girona, Atalanta.

VV. AA. (1992), *Barroco y Neobarroco*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.

“(No) me declaro culpable”. La conquista de la voz en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro

“I do (not) plead guilty”. The Conquest of Discourse in Elena Garro’s “La culpa es de los tlaxcaltecas”

Iris de Benito Mesa
Universitat de València (España)
idebeme@alumni.uv.es

Resumen: la figura de la Malinche aparece repetidamente en el discurso histórico de la conquista de México. Ya sea como traidora a su pueblo, amante de Hernán Cortés, responsable de la matanza de Cholula o madre del primer mexicano “mestizo”, su recepción se ha apropiado de tal imagen para representar un modelo negativo de mujer. La producción literaria y crítica ha acabado por hacer de ella un referente ficticio cargado de atributos que van de las nociones de culpa, traición o manipulación a otras relacionadas con el amor o el deseo pasional hacia el conquistador. A partir de “La culpa es de los Tlaxcaltecas” (1964), de Elena Garro, se analizarán las lecturas subversivas que genera esta propuesta, así como las posibles contradicciones a las que da pie el discurso del amor romántico.
Palabras clave: indígena, culpa, conquista, reescritura, voz

Abstract: The figure of Malinche appears constantly in the conquest of Mexico’s historical discourse. Shown as a betrayer to her people, the lover of Hernán Cortés, responsible of the slaughter of Cholula or mother of the first “mestizo” mexican, criticism has appropriated her image in order to represent a negative archetype of woman. The literary and critical production has finally turned Malinche into a fictional referent around which there can be found several attributes ranging from the concepts of blame, treason or manipulation to other characteristics related to love or passionate desire to the conqueror. From a gender perspective, different subversive readings can be drown from the analysis of Elena Garro’s narrative “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1964), but also various contradictions caused by de discourse of romantic love.
Keywords: Indigenous, Blame, Conquest, Rewriting, Voice

ISSN: 2014-1130
vol. 19| junio 2019 | 369-382
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.592
Recibido:18/09/2018
Aprobado: 14/04/2019

Si todos somos los hijos de la Malinche, hasta las mujeres,
¿cómo pueden ellas (podemos nosotras) compartir o discernir
su (nuestra) porción de culpa y hasta de cuerpo?

Margo Glantz, *Las hijas de la Malinche* (1994)

Escribir la doble alteridad: mujer indígena. La Malinche en la Historia y en las ficciones latinoamericanas del s. XX

"América Latina, como la novela, se creó en el archivo". Esta afirmación de Echevarría (2000: 59) conduce al planteamiento de que el origen de la idea de América y el de las ficciones sobre la misma convergen en un único acontecimiento que pasa necesariamente por el ritual de lo escrito. Cabe preguntarse, entonces, cuánto hay de literatura, de ficción, en la escritura de la historia de América, y cuánto hay de esa historia en las ficciones latinoamericanas en las que la pregunta sobre los orígenes, la vuelta al inicio, configura uno de los tópicos más recurrentes. Así pues, posar la mirada sobre los hechos de la Conquista, dialogar con ellos, supone dialogar también con la memoria no sólo individual sino de toda una comunidad. Sobre esta base, puede plantearse la reflexión acerca del pasado como un intento de comprender o interpretar el presente; de responder a ciertas preguntas acerca de la identidad, entendida como la describe Hall:

> Uso "identidad" para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan "interpelarnos", hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de "decirse". (2003: 20)

Todorov (1998: 13-23) propone que la Conquista de América es el descubrimiento que el yo hace del Otro. En este sentido, entenderemos al "yo" como el conquistador, hombre occidental, mirada desde la que se escriben todas las crónicas y desde la cual la Historia es contada. A partir de este "yo", surgirán distintas maneras de relacionarse con el "otro", de definirlo, de delimitarlo en un perímetro en que no suponga una amenaza al estatuto de identidad de lo propio o, lo que es lo mismo, definir al otro para establecer los márgenes de lo que uno es y no es, en tanto lo es el otro. Dice Stuart Hall (2003: 18), a propósito del concepto de la identificación, que ella "está sujeta al 'juego' de la *différance*" y que necesita, pues, "lo que queda fuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso"; esto es, lo denominado por varios autores como el "afuera constitutivo" (Derrida, 2014;[1] Butler, 1993). De este

[1] Edición consultada en Derrida, Jacques (2014), *Posiciones. Entrevistas con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpetta*. Valencia, Pre-Textos.

modo, el "yo" occidental —sea hombre, sea conquistador— ve en el indígena al otro, a esa diferencia que le obliga a pensarse de otro modo y a concebir su propia finitud. Sin embargo, las oposiciones no terminan ahí. Si el indígena es concebido en tanto alteridad, la mujer indígena será Otra por partida doble, doblemente el término marcado de una oposición que sirve para dar cuenta de una determinada dinámica de poder. En un acercamiento a las teorías derridianas sobre la metafísica occidental, Asensi sintetiza lo siguiente:

> Es conveniente darse cuenta en este punto de que esa matriz jerárquica orienta los términos que figuran o que figuren en ella. Da igual que hablemos de presencia/ausencia, vida/muerte, cuerpo/alma, inteligible/sensible, contenido/expresión, realidad/ficción, hombre/mujer, habla/escritura, espíritu/materia, élite/popular, teoría/práctica etc., lo característico es que los términos que aparecen en primer lugar ocupan una posición jerárquica superior respecto a los términos que aparecen en segundo lugar. (2004: 12)

Ahora bien, ¿quién fue la Malinche? Si nos acercamos a la historia de la conquista de México, su nombre aparecerá de alguna forma como uno de los personajes presentes en dicho episodio. La Historia le confiere uno u otro papel, ya sea el de intérprete, ya sea el de amante de Cortés, ya sea el de esclava, ya sea el de artífice de una traición imperdonable a su pueblo que pasará a la posteridad como acontecimiento clave en la victoria de Cortés sobre Tenochtitlán. Sin embargo, muy poca es la información contrastable que se tiene sobre dicho personaje, y su tratamiento en el discurso histórico lleva necesariamente al planteamiento de una pregunta: ¿cuánto hay de ficción en la información que manejamos acerca de la Malinche? De lo que no hay duda es de que el discurso histórico ha encontrado durante siglos en este sujeto mujer un más que rentable chivo expiatorio de la masacre de la ciudad de México. En este punto, cabe pensar a la Malinche como una figura instrumentalizada con un fin concreto: ser depositaria de la culpa. González Hernández nos dice que

> la historiografía nacionalista sobre la Conquista no intentará explicar las causas del triunfo de ésta, sino señalar a los culpables. La Malinche será la pieza clave que debe encajar en el rompecabezas de la identidad nacional, se convertirá en el chivo expiatorio sobre el que descargar todas las culpas y todos los males que aquejaron a la nación en el pasado y de los que se deriva la situación actual. (2002: 90)

Y pese a todo, no se conserva muestra alguna de su voz, ningún documento histórico que narre los hechos desde su óptica. Así, la Malinche queda definida en tanto a lo que otros cuentan de ella:

> ¿Por qué, entonces, Marina, la de la voz, nunca es la dueña del relato? Su discurso soslayado por la forma indirecta de su enunciación, se da por descontado, se vuelve, en suma, "un habla que no sabe lo que dice", porque es un habla que aparentemente sólo repite lo que otros dicen. Su

> discurso —para usar una expresión ya manoseada— es el del otro o el de los otros. La palabra no le pertenece. (Glantz, 2001)

En el presente trabajo nos acercaremos a un texto que recupera la figura de la Malinche y trata, de algún modo, de reescribirla. Es larga la lista de autores hispanoamericanos que han ficcionado a este personaje, así como también lo es la de aquellos que han recuperado en sus textos motivos relativos a un cierto origen histórico datado en la Conquista. En cuanto a la Malinche, Octavio Paz (1950), Rodolfo Usigli (1961), o Celestino Gorostiza (1958) son sólo algunos de los nombres masculinos entre quienes la recuperan como figura mítica en sus textos. Nos centraremos, en este trabajo, en las figuraciones de la Malinche en el siglo XX, en el panorama que queda tras la configuración del imaginario nacional mexicano en el siglo XIX. Por tanto, no hablaremos tanto de la Malinche como figura histórica sino más bien como figuración mítica. Con todo, cabe plantearse que no es tanta la diferencia que divide a ambas, pues los límites se tornan difusos desde el momento en que pensamos en un sujeto construido a partir de un discurso, discurso que da cuenta de una determinada mirada. En este sentido, es posible pensar que la figuración Malinche, en tanto personaje de ficción, estaba presente ya en la crónica de Bernal Díaz.[2] Así pues, en el panorama del XX, por lo que respecta a las reescrituras de la Malinche, podemos dibujar distintas líneas sobre las que se estas se inscriben. En primer lugar, es pertinente tener presente la que denominaremos la "línea clásica" de descripción de la Malinche, encarnada en este caso por Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad* y que hace de ella un significante a todas luces negativo, al que describe de este modo:

> Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada [...] La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside, según se ha dicho más arriba, en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina.
>
> Si la Chingada es una representación de la madre violada, no me parece forzoso asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. (1998: 35)

[2] Díaz del Castillo, Bernal (2011 [1632]). *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* 1632). Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Esta línea, por tanto, no pretende sino mantener la visión tradicional asociada al significante Malinche, si bien, como veremos más adelante, ello no quiere decir que de su descripción de dicha figura no sea posible desprender ciertos atributos que hacen de ella un personaje más empoderado de lo que lo hacen otras corrientes de crítica. Más allá de esta tendencia, encontraremos ciertas representaciones de la Malinche que pasan por lo que denominaremos su "exculpación", esto es, por recrear al personaje desde una perspectiva distinta a la óptica privilegiada de la que da cuenta el relato tradicional que es, en muchos puntos, el discurso oficial.[3] Dentro de esta tendencia, además, hallaremos otra que ve a la Malinche, en un sentido positivo, como madre de la mexicanidad mestiza;[4] es decir, hace de su calidad de madre el motivo principal de lo que denominamos su "exculpación". En general, dentro de esta tendencia de resignificación que, digamos, trata de alejarse de la caracterización tradicional del personaje, dentro de la que se encuentra también la línea de la Malinche-madre, deberán analizarse las vías que se ponen en juego para tratar de subvertir la visión de la Malinche en tanto personaje negativo. Éste es, en efecto, uno de los objetivos fundamentales de este trabajo.

A lo largo del siglo XX —principalmente a partir de la segunda mitad— e incluso en el XXI, aparece una más o menos extensa lista de textos escritos por mujeres en los que se recupera a la Malinche y el mito que la envuelve, y que en un principio se adscriben a una línea que trataría de interpelar a la visión "negativa" del personaje que resumen las palabras de Paz (1998). Entre estas mujeres se encuentran Sabina Berman (1985), Rosario Castellanos (1975), Inés Stranger (1993), Lucía Guerra (1997) y Laura Esquivel (2006), entre otras. En esta línea, en el presente trabajo se analizará un texto que en un primer acercamiento no formaría parte de la que entendemos como visión tradicional de la Malinche, al menos en un sentido intencional: el relato "La culpa es de los Tlaxcaltecas" (1964), de Elena Garro.

No obstante, y más allá del hecho de que estudiemos a las mujeres que escriben a la Malinche en tanto, entendemos, sujetos que se sienten interpelados por la figuración mítica "negativa" del personaje, el hecho de que sus reescrituras sean automáticamente subversivas es tan sólo un apriorismo. De base, el texto parte de la voluntad de reescritura, pero en el lugar en que termina la voluntad y empieza el texto, éste pone en juego una serie de discursos que, lejos de sacar a la Malinche del molde sobre el que ha sido contada, recaen a menudo en mirarla de nuevo desde una posición privilegiada. Son estos límites de representación sobre los que tratará el presente trabajo, que abrirán acaso preguntas sin una respuesta clara.

---

[3] Pensemos en el carácter documental que se ha atribuido históricamente a las llamadas "Crónicas de Indias".

[4] Esta corriente pone de relieve el papel de Malinche como la madre del primer mexicano mestizo, debido a que tuvo un hijo de Hernán Cortés (Martín Cortés). Al respecto, el mismo Todorov comenta: "es cierto que la conquista de México hubiera sido imposible sin ella (o alguien que desempeñara el mismo papel), y que por lo tanto es responsable de lo que ocurrió. Yo, por mi parte, la veo con una luz totalmente diferente: es ante todo el primer ejemplo, y por eso mismo, el símbolo, del mestizaje de las culturas" (1998: 123).

Volver a por el testigo de una voz silenciada. Visiones de la Malinche en “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, de Elena Garro

El texto de Elena Garro “La culpa es de los tlaxcaltecas” recupera el mito de la Malinche a través de múltiples referencias. El título del relato anuncia, desde un primer momento y a modo de declaración de intenciones, la renuncia a cargar con el peso de una culpa histórica. Para ello, se hace uso de la referencia a la comunidad de los tlaxcaltecas, quienes se unieron a Cortés en una alianza que, en palabras de González Hernández “habría de ser definitiva para el triunfo final de la Conquista” (2002: 23).

El propio título reabre una serie de preguntas que obligan a repensar el episodio histórico de la conquista de México: ¿quiénes fueron los tlaxcaltecas? ¿Por qué no sabemos de ellos pero sí de la Malinche? Si “la culpa es de ellos”, ¿por qué la historia ha olvidado responsabilizarlos? Este juego de referentes que lanza una propuesta de reescritura del discurso histórico más extendido —el que será, en el relato de Garro, el discurso oficial— tiene su punto de partida en el momento en que la mujer, ese doble otro, da cuenta de la enunciación de su voz. La protagonista del relato, Laura, de algún modo toma el testigo de la voz ausente de Malintzin, quien no aparece en ninguna de las crónicas de la conquista; no son pocos los rasgos que la asocian con este personaje ubicado a caballo entre la realidad y la ficción. Así pues, se trata de una mujer que se halla en una posición de frontera, en el centro de dos lados que incluyen una serie de oposiciones entre las cuales ella estará siempre en medio, condenada culpable por decisiones que escapan a su capacidad de elección.

Estos dos lados, dos lugares que son a la vez dos opuestos, dos historias, dos sistemas epistemológicos distintos, remiten de forma más o menos explícita a los dos bandos de la Conquista. De una parte, como testigo del conquistador aparece la ciudad, lo moderno o lo civilizado, que irá a menudo ligado a versiones oficiales de los hechos. De otra, los indios, la tierra, la sangre y la destrucción, pero también los orígenes. Ambos lados están, con todo, representados por la figura del hombre; dos hombres que son también maridos y en cierta forma amantes. La elección del hombre, una elección necesaria de la que el personaje no puede escapar, irá directamente asociada con la elección de uno de los bandos; cualquiera de las opciones, sin embargo, supone una traición, y esta se convierte en un estado del que el individuo no puede escapar. Como ocurrirá a lo largo del texto en diferentes cuestiones, no hay un tercer término en las dicotomías, sino que los referentes se construyen constantemente en función de pares opuestos, es decir, Laura no puede no elegir pertenecer a uno u a otro. Sobre esta base, el texto pone en escena el debate sobre la voluntariedad de las acciones de la Malinche, un punto fundamental en la cuestión de su reescritura. Así pues, si pensamos en una Malinche víctima de sus circunstancias, sin gran capacidad de resistencia a un entorno hostil que pone en juego su vida, acabará recayendo sobre ella una cierta actitud de pasividad o sumisión, mientras que pensarla como sujeto activo que elige el cambio de bando como estrategia vital justifica el argumento de la traición que la demoniza. ¿Cuál de ellas elegir, entonces, como estrategia

narrativa si se pretende desmitificar o dignificar al personaje? De alguna forma, el texto de Garro da la respuesta en su propio carácter ecléctico, es en la dificultad que encuentra el lector para comprender si realmente Laura asume o no la culpa donde subyace la protesta; parece, precisamente, que el personaje oscile constantemente entre dos polos insatisfactorios, y es éste el punto en el que el relato pone de manifiesto el conflicto del "indecidible",[5] la necesidad de un tercer término.

En un primer momento, uno de los lados se presenta como origen y otro como destino, en base al estado actual de la protagonista. El origen significará, en cierto sentido, raíces, familia y tradiciones silenciadas; mientras que el destino, la civilización, se definirá a partir de la incomodidad de ella ante un espacio con el que no se identifica pero, sobre todo y explícitamente, producto de la violencia e intimidación que su marido "oficial", Pablo, ejerce sobre ella: "La señora se quedó sin habla, mirando las manchas de sangre sobre el pecho de su traje y el señor golpeó la cómoda con el puño cerrado. Luego se acercó a la señora y le dio una santa bofetada" (1964: 128).

Cada lado de la frontera tiene asignados una serie de referentes, que remiten a la cuestión de las dicotomías. En esta línea, el espacio inicial en el que se mueve la protagonista se define, entre otros rasgos, a partir del adjetivo blanco —traje blanco, mosaicos blancos, tacita blanca, lajas blancas, puente blanco, vestido blanco— mientras que el espacio que identificaremos con lo indígena queda descrito en base a lo negro y a la noche, pero sobre todo a la sangre: "una sangre tan roja, que parecía negra" (1964: 125).

El relato se construye sobre el presupuesto que vertebra también el mito de la Malinche. Esto es, una mujer que ha abandonado sus orígenes, que ha abandonado a su pueblo; pero no sólo eso, sino que ha sido la causante, mediante un ejercicio de traición, del exterminio del mismo a cambio de situarse en una posición privilegiada que va directamente asociada a una relación sentimental con el vencedor. Sobre esta premisa que en un principio se presenta como asumida, y es por eso que ella misma se reconoce traidora, se construye el relato a través del diálogo con Nacha, una de sus criadas: "Sí, yo también soy traicionera, señora Laurita" (1964: 124). Es en dicho lugar de confesión, de escucha entre las dos mujeres, en el que es posible contar; ese será el espacio que posibilitará poner en duda la historia presupuesta a partir de una voz nueva que cuenta. Es un espacio privado, una cocina, en el que Laura queda legitimada para poder hablar, y el hecho de que sea Nacha, una criada indígena, la única que la escucha y comprende dice mucho sobre el carácter de dicha legitimidad por cuanto quien la otorga no tiene un poder sancionador reconocido. Por otra parte, al comparar las figuras de Nacha y Laura surge una nueva pregunta: ¿por qué no es Nacha, mujer indígena y criada, la Malinche del texto; por qué no es ella quien recupera su testigo? ¿Qué papel juega la subalterna en un texto en el que se pretende dar voz a la subalternidad? Mirar paralelamente a estas dos mujeres da la posibilidad de comparar sus similitudes

[5] "Cabe llamar, 'por analogía', indecidibles, a un cierto número de marcas, de unidades de simulacro, 'que no se dejan ya comprender en la oposición filosófica (binaria) y que no obstante la habitan, la resisen, la desorganizan' […] *Posiciones*, págs. 56-57" (Derrida, 1977: 56-57). Nota a pie de página en la introducción de *La voz y el fenómeno* (Derrida, 1985: 12).

y diferencias e incluso extrapolarlas también a la situación de la mujer escritora de finales del XX que se enfrenta a la reescritura de la Malinche. ¿Hasta dónde llega la legitimidad de la mujer blanca —burguesa como Laura, o intelectual como Garro— para reproducir la voz de la india?[6]

En este sentido, el texto enfrenta las figuras de dos mujeres cuyas condiciones, si bien quedan unidas en algunos puntos, están separadas por otros a través de una línea que dibuja una relación de poder. La comparación entre Laura y Nacha hace posible distinguirlas por los privilegios que una tiene y la otra no; esto, pues, hace pertinente recordar el concepto de “interseccionalidad” que propone en su trabajo “Colonialidad y género” María Lugones (2008:77), y que va de la mano de la línea defendida por Yuderkys Espinosa, cuyas palabras suscribimos: “El tratamiento de raza y clase como diferencias menores entre las mujeres, o sea entre un grupo específico, tiende a naturalizar estas categorías como si ellas no fueran producidas por sistemas estructurales de dominación” (2014: 12). Así, como mínimo, es necesario tratar con cuidado el concepto de lo “femenino” como noción generalizadora o demasiado abarcadora.

Un abismo entre dos orillas

A través de las palabras de Laura se abre una grieta hacia el mundo de los indios, que se muestra como un sistema epistemológico totalmente distinto al presentado al inicio, cuya comprensión queda problematizada desde el momento en que trata de ponerse en palabras. Esta visión del mundo, que conlleva también un conjunto de creencias —“¿No eran así las palabras de tus mayores?” (1964: 124)—, pero también de concepciones en torno al tiempo y el espacio, se colará a través de la grieta abierta por la voz de Laura para desordenar la presentación de su relato. Así pues, la comprensión de lo que ella cuenta pasará necesariamente por un replanteamiento por parte del lector de toda una serie de presupuestos asentados en la mirada occidental. De otro modo, sólo queda asimilarse a la visión de Pablo y de Margarita y pensar que las escenas que pertenecen al otro lado, cuando ella asegura haber estado con los indios, no son sino fruto de una alucinación del personaje y, por lo tanto, no son reales —“¡Pobre hijo mío, tu mujer está loca!” (133)[7]—. A propósito de

[6] A propósito de ello, es interesante la propuesta de análisis de Glantz en “Las hijas de la Malinche” acerca de este texto, que vuelve la mirada sobre las condiciones de enunciación ya no del personaje sino de la autora del texto: “[…] Y ese tamaño lo cuantifica el hecho de que, siglos más tarde, sea una mujer de la clase dominante la que se conciba a sí misma como traidora, como Malinche: una Malinche rubia que como la indígena traiciona a los suyos pero reforzando el revés de la misma trama porque al traicionar no aumenta las filas de los conquistadores sino de los conquistados, las de los vencidos: ha asumido su visión” (1994: s/p).

[7] No son pocos los casos en que la narrativa de Elena Garro, en concreto del cuento que ocupa nuestro análisis, ha sido catalogada bajo los límites de lo real maravilloso —ver Rosas Lopátegui (2012) y Ruiz Serrano (2011). A nuestro parecer, dicha clasificación limita el análisis del texto. Recuperamos una cita de Helena Usandizaga en el prólogo a *Palimpestos de la antigua palabra. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*, a propósito de la dificultad de analizar las representaciones de lo prehispánico: “[…] Si tenemos en cuenta estas

la noción de Occidente o "lo occidental" en el presente trabajo, nos remitimos a las apreciaciones de Hall:

> Si bien tenemos que usar generalizaciones escuetas como "Occidente" y "occidental", necesitamos recordar que ellas representan ideas muy complejas y que no tienen significados planos o únicos. A primera vista, estas palabras podrían relacionarse con asuntos de geografía y ubicación; pero al ser examinadas detenidamente, son más que esto ya que también usamos las mismas palabras para referirnos a un tipo de sociedad, a un nivel de desarrollo, etc. (1992: 2)

Las escenas del texto a las que hacíamos alusión, que se van deslizando a través de las palabras de la protagonista y que la india Nacha sí que es capaz de comprender, ocurren en un orden temporal distinto al que los demás miembros de la casa pueden comprender, y a medida que ella se acerca a ese otro lado, distinguir entre ambos sistemas se hace cada vez más difícil. A lo largo del texto la cuestión temporal es recurrente, y vuelve constantemente sobre la problemática de dos paradigmas temporales incompatibles:

> —Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo… por eso te andaba buscando— se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo. (1964: 126)

Y volver a entender el tiempo significa necesariamente recordar, volver a los orígenes y a las creencias olvidadas. En esta línea, pensar el tiempo supone incurrir en la cuestión de la memoria, que enlaza directamente con el discurso de la Historia y obliga a revisar lo asumido, a recordar lo contado y lo escuchado, a regresar. Una vez ha vuelto del otro lado, a Laura le cuesta más y más comprender la concepción del tiempo que domina en el "aquí": "En el café un reloj marcaba el tiempo. En todas las ciudades hay relojes que marcan el tiempo, se debe estar gastando a pasitos" (130).

Pero el ejercicio de la memoria no le sirve únicamente para volver a su identidad original, para recuperar de algún modo aquello que olvidó al cambiarse de bando, sino que supone también recordar la masacre. Es este el precio —¿castigo?— que Laura debe pagar para volver: recordar su traición y la angustia de su pueblo de la que ella acaba siempre responsabilizada. A medida que se acerca el final de la historia, las voces que le recuerdan, como una alarma, que no es inocente, envuelven su relato: "Los gritos de los niños apenas me dejaban oírlo. Venían de lejos, pero eran tan fuertes que rompían la luz del día" (1964: 134).

Aunque la historia se plantee como un relato de regreso a los orígenes, este viaje que emprende el personaje no es unidireccional ni únicamente físico. El aquí y el allí se funden en un presente difícil de enunciar, y el

---

contradicciones, podremos evitar la fórmula de catalogar esta literatura mítica como "real maravilloso" o "realismo mágico", dándole así un valor asombroso y exótico que simplificaría sin duda la complejidad de lo mítico, o la de adjudicarle un valor antropológico meramente descriptivo o a lo sumo reivindicativo que aplanaría su irradiación literaria" (2013: 5).

desplazamiento en el espacio que supone también un desplazamiento en el tiempo se inicia precisamente con el cruce de un puente blanco, el puente que conecta dos formas de existir y dos visiones del mundo. Se trata de un viaje de ida y vuelta constante; el puente se cruza una y otra vez, lo cual da pie a que se repita el tópico de la traición como un castigo cíclico —"Y yo me escapé otra vez, Nachita, porque sola tuve miedo" (1964: 131)—. Este recurso enlaza con el concepto circular del tiempo que impregna progresivamente el relato y que lo oscurece al romper con su linealidad. Y sobre esta base cabría preguntarse hasta qué punto no es Laura ese puente blanco, que conecta los dos lados y está condenada a permanecer en la frontera indecidible entre dobles cuyas fuerzas la empujan en dos direcciones opuestas. Podría decirse, pues, que dicho puente que ella cruza constantemente no representa sino la experiencia de su yo, que se constituye en una permanente frontera.

Con todo, en ese "sola tuve miedo" aparece una nota disonante; hay, efectivamente, en ese intento de Laura por exculparse, por reescribir en ella a la Malinche, una cierta asimilación de la propia vulnerabilidad. Si bien es cierto que en el texto se parte de la asunción del discurso oficial de la culpa para transformar esa posición inicial de culpabilidad en otra visión más heterodoxa de los sucesos que refiere, ello no significa que se deje atrás una cierta retórica que hace de la mujer inocente una mujer que ha errado por su excesiva confianza en el hombre, por su vulnerabilidad o bien por su ignorancia. En dicha línea, el tópico del amor hacia el hombre —en este caso, sea conquistador o sea indígena— se erige en uno de los causantes fundamentales de una actitud que hace de ella una mujer de carácter volátil o poco firme.[8] Es ésta una de las cuestiones fundamentales que cuestionamos del texto, y que abre irremediablemente una pregunta: ¿por qué mecanismos pasa dicha necesidad de exculpar a la Malinche para resignificarla?

Hay entre los dos lados que el relato pone en escena, representados cada uno por un hombre, una permanente incomprensión que da cuenta de su pugna. Como opuestos, sus visiones del mundo son incapaces de compatibilizar y, por tanto, no hay entre ellos posibilidad de entendimiento. No obstante, el tercer elemento en discordia, ella, tiene la capacidad, si bien impuesta, de comprenderlos a ambos. La Malinche intérprete, desde su identidad dividida, puede entender lo que ocurre a los dos lados, y sin embargo nadie excepto Nacha parece tener la intención de otorgarle crédito a su palabra. Con todo, si bien se expone la incompatibilidad de sistemas de entendimiento entre los dos hombres, no ambos tienen la misma caracterización ni se encuentran en posición igual. El discurso que enuncia Pablo, personaje que es, por otro lado, abiertamente violento y autoritario, es compartido por el resto de miembros de la casa y coincide con la versión oficial de los acontecimientos; guarda cierta correspondencia con la retórica de poder del conquistador. Se trata de un ritual de dominación, que anula la identidad del indio y que lo margina en un allá

[8] Sobre esta base, se justifica una división metafísica que atribuye al hombre el rasgo de lo racional, y a la mujer el de lo intuitivo, irracional o pasional.

fuera de los límites del orden, atribuyéndole características que nada tendrán que ver con lo que las otras voces cuentan de ellos:

> Josefina traía el *Últimas Noticias*. Leyó en voz alta: "La señora Aldama continúa desaparecida. Se cree que el siniestro individuo de aspecto indígena que la siguió desde Cuitzeo, sea un sádico. La policía investiga en los estados de Michoacán y Guanajuato".
> La señora Laurita arrebató el periódico de las manos de Josefina y lo desgarró con ira. (1964: 131)

En efecto, Laura sabe que lo que cuenta la versión oficial, los periódicos, no es cierto, y su capacidad de interpretar lo que sucede en ambos lados le da la posibilidad de ser testigo de cómo los relatos oficiales cuentan una versión interesadamente ficcionada de los acontecimientos, y que construyen una visión del otro asentada sobre el desconocimiento. Sin embargo, no puede ir más allá de su papel de testigo, porque su voz no está validada para contar la historia y sólo se puede enunciar en el plano de la intimidad.

Sobre el amor como tópico

Tal y como se ha expuesto, podemos observar el modo en que el amor sirve como tópico para dar pie a las demás problemáticas que se abordan en el texto. Todo lo relativo a la cuestión de la memoria, la traición, los orígenes, e incluso a la historia de la conquista de México surge a través de un acontecimiento de temática amorosa. Este hecho va en relación directa con que quien enuncie sea ella, una mujer entre dos hombres —o entre dos mundos de hombres— cuya existencia, como la de Malintzin, es contada en tanto elige —o acaba forzosamente por— ser amante de uno o de otro. El hecho de que el amor vertebre la elección entre los pares no es casual, y va en directa relación con la condición de mujer de la protagonista. Esta cuestión se establece como presupuesto para todo lo que se narra, como punto de partida para contar. Es, pues, una especie de código que se impone al personaje femenino para hablar a través de él, para enunciar desde el filtro de la sentimentalidad: una forma de contar que además dialoga con el discurso histórico, que frecuentemente ha descrito a la Malinche en función de su amor o no hacia Cortés.

El relato que se cuenta a través del diálogo deja entrever en ella el desasosiego, la angustia generada por una culpabilidad impuesta que se pretende pero no se termina de comprender. Como podría haber hecho Malitzin, Laura cuenta a una voz que escucha una experiencia de los hechos, al fin y al cabo tan subjetiva como el discurso de la historia, y en ese sentido tan válido como la crónica de Bernal Díaz, que ella misma relee una y otra vez. Sin embargo, la cuestión de la culpa no desaparece. ¿Qué significa, entonces, aquella frase que da título a la obra y que se repite en más de una ocasión? Tal vez, tras leer repetidas veces la historia de la conquista de México,[9] tras volver a los orígenes pero esta vez desde los ojos del conquistador, tras verse en el reflejo

[9] En el encierro de Laura cuando está "enferma", se expone que ella lee repetidamente la crónica de Bernal Díaz del Castillo (2011), citada en apartados anteriores.

de la Malinche, Laura por fin puede apropiarse de su historia y comprender dónde se sitúan los límites de enunciación de ambos relatos: el oficial, en relación con las Crónicas de Indias,[10] y el suyo, que acaso podría ser la voz de la Malinche que nunca escucharemos. Con todo, recuperando reflexiones anteriores, y más allá de que el relato consiga disparar ciertas lecturas subversivas en el intento de reficcionar al personaje, insisto en que, en cierto modo, el precio que el discurso paga para exculparla —construir un lugar de enunciación distinto que haga tambalearse el discurso oficial— pasa por construir a Laura como un personaje que, si bien en vías de un aprendizaje redentivo, se caracteriza por la ya mencionada actitud ingenua y cambiante, que utiliza el plano de la sentimentalidad como base de sus actos.

Conclusiones

Tal y como se ha visto, las preguntas que el texto plantea a menudo no se cierran, y dejan espacio a una reflexión en torno a diversos ejes: la necesidad de exculpación y el motivo amoroso como soporte a la misma, o bien, la configuración de la Malinche como un sujeto activo o pasivo, entre otras cuestiones. Sobre esta base se construyen dos de las principales “versiones del personaje”, a saber, una victimizada y otra demonizada por traidora a su pueblo. Estas dos caras, que configuran dos polos, se interpelan entre sí, se complementan y entrecruzan acaso en busca de un tercer término. En “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, Laura parte de una pasividad reconocida y acaba traspasando en ocasiones la frontera hacia la determinación de su propio porvenir pero, como ocurre con todas las cuestiones que el texto aborda, en su viaje nunca hay un destino; Laura está condenada a oscilar entre dos posiciones. Por otra parte, es necesario recordar que, aunque Laura —la Malinche de nuestro relato— decida finalmente enunciar su voz, su discurso no está autorizado —es una “loca”, como hemos visto—; no se expresa en el código del conquistador y, por tanto, más allá de la voluntariedad, no es ni será susceptible de ser comprendido.[11]

En relación con la configuración del personaje en tanto activo o pasivo se encuentra la cuestión de la cesión de voz. Si nos remontamos a las circunstancias de producción de los textos, es decir, a las condiciones desde las cuales la autora parte a la hora de tomar la voz de la Malinche, es necesario poner de relieve la serie de limitaciones que genera la voluntad de reproducir la voz —o la ausencia de voz— de la india, y las contradicciones discursivas que de ellas se derivan. La problemática, en resumen, se reduce a si la autora tiene o no legitimidad para figurar la voz de la india y a qué formas toma esta representación, si dan cuenta o no de una imposibilidad: la de reconstruir, efectivamente, su verdadera voz.

Si la Malinche es una figuración narrativa, un personaje más de tantas ficciones latinoamericanas, utilizar su esquema sirve, tanto a Elena Garro como

[11] Véase Spivak (2009: 120-122).

a varias de las autoras contemporáneas mencionadas en la introducción, para enunciar una respuesta a relatos anteriores e interpelar al discurso histórico. No obstante, y como se ha comprobado, se reabre con ellos un nuevo juego de representaciones que escenifica una tensión; el principio de no recaer en las visiones sobre la mujer —indígena— que proporciona la óptica patriarcal dominante se vuelve también para la —mujer— intelectual contemporánea un desafío del que sin duda los textos son testigos, a la vez que respuestas.

BIBLIOGRAFÍA

ASENSI PÉREZ, Manuel (2004), "¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida?". *Visions de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura*, vol. 3, pp. 11-19.

BERMAN, Sabina (1984), "'Águila o sol' en *Teatro de Sabina Berman*". México, Editores Mexicanos Unidos, pp. 225-265.

BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'.* Buenos Aires, Paidós.

CASTELLANOS, Rosario (1975), *El eterno femenino: farsa*. México, Fondo de Cultura Económica.

DERRIDA, Jacques (2014 [1977]), *Posiciones. Entrevistas con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpetta*. Valencia, Pre-Textos.

DERRIDA, Jacques (1985), *La voz y el fenómeno*. Valencia, Pre-Textos.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (2011), *Historia verdadera de la conquista de la nueva España.* Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

ESQUIVEL, Laura (2006), *Malinche*. Barcelona, Santillana.

ESPINOSA, Yuderkys (2014), "Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica", *El Cotidiano*. Consultado en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32530724004> (16/06/2018).

FOUCAULT, Michel (2006), *Genealogía del racismo*. La Plata, Altamira.

GARRO, Elena (1964), "La culpa es de los tlaxcalteca". *Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana*. Consultado en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/968/1/1997102P123.pdf> (16/06/2018).

GIRONA FIBLA, Núria (2008), *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina.* París, RILMA/ADEHL.

GLANTZ, Margo (1994), "Las hijas de la Malinche", *Cervantes Virtual.* Consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-hijas-de-la-malinche--0/html/4b61637f-d0ff-4dc9-85e7-f153ba002088_4.html> (16/06/2018).

GLANTZ, Margo (2001), "La Malinche: la lengua en la mano", *Cervantes Virtual.* Consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-malinche---la-lengua-en-la-mano-0/html/6daba5d3-e7eb-42c0-b258-a77fb077a952_7.html> (16/06/2018).

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2000), *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana.* México, FCE.

González Hernández, Cristina (2002), *Doña Marina (la Malinche) y la formación de la identidad Mexicana*. Madrid, Ediciones Encuentro.

Gorostiza, Celestino (1970), “La Malinche o La leña está verde”, en *Teatro mexicano del siglo XX.* México, Fondo de Cultura Económica.

Guerra, Lucía (2006), *Frutos extraños.* Santiago, Cuarto Propio.

Hall, Stuart (1992), “Occidente y el resto: discurso y poder”. *Course Hero*. Consultado en <https://www.coursehero.com/file/13608987/Hall-Occidente-y-el-Resto-1/> (16/06/2018).

Hall, Stuart (2003): «¿Quién necesita identidad?» (pp. 13-39) en *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul Du Gay. Buenos Aires, Amorrortu.

Lugones, María (2008), “Colonialidad y género”, *Tabula rasa*, n.º 9, pp. 73-101.

Paz, Octavio. (1998). *El laberinto de la soledad.* Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.

Rosas Lopátegui, Patricia (2012): “La magia innovadora de Elena Garro”, *Revista Casa del Tiempo*, vol. 1, n.º 10, pp. 41-46. Consultado en <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/10_iv_ago_2008/casa_del_tiempo_eIV_num10_41_46.pdf> (16/06/2018).

Ruiz Serrano, Cristina (2011), “Paradigmas patriarcales en el realismo mágico: alteridad femenina y ‘feminismo mágico’ en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende y *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 88, n.º 6, pp. 863-885. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2011.603492>.

Spivak, Gayatry C. (2009), *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona, Publicacions del Museu d’art contemporani de Barcelona (MACBA).

Stranger, Inés (2012), *Malinche.* Buenos Aires, CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Consultado en <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/375/> (16/06/2018).

Todorov, Tzvetan (1998), *La conquista de América. El problema del otro*. México, Siglo veintiuno editores.

Usandizaga, Helena (ed.) (2013), “Prólogo: los caminos del mito”, en *Palimpsestos de la antigua palabra. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Berna, Peter Lang, pp. 1-11. DOI: <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0514-2>.

Usigli, Rodolfo (1983), *Corona de sombra; Corona de fuego; Corona de luz*. México, Porrúa.

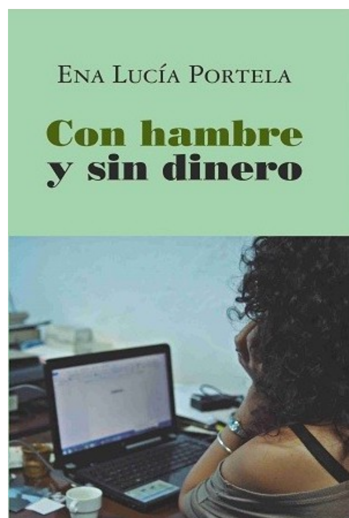
RESEÑAS



Mitologías hoy

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

RESEÑA



Con hambre y sin dinero

Ena Lucía Portela
Edición y prólogo de Daniel Díaz Mantilla
La Habana, Ediciones Unión
2017
215 páginas

Por Mayerín Bello
Universidad de La Habana
mbellovaldes@gmail.com

Con hambre y sin dinero y **… con todo su talento: modos del ensayo de Ena Lucía Portela**

Con un título urgente y desafiante se presenta el cuaderno de prosas reflexivas de Ena Lucía Portela, publicado por Ediciones Unión en 2017, *Con hambre y sin dinero*. Se trata de una miscelánea donde conviven ensayos propiamente dichos con reseñas, artículos de ocasión, crónicas, en fin, un conjunto de colaboraciones con finalidades diversas y nacidas en diferentes coyunturas, pero que también exhiben un innegable aire de familia, no solo entre sí, sino con formas de expresión reconocibles en sus novelas y cuentos[1]. El parentesco se hace todavía más evidente cuando algunos de estos textos incurren en deslices narrativos, ya sea porque un acontecimiento o una situación adquieren protagonismo tal que se erigen en centro aglutinador de la reflexión o dan pie a ella (es el caso de "Hablando como los locos"); ya sea porque se abren paréntesis diegéticos como una manera, quizás, de aligerar y amenizar las cavilaciones ("La ciudad inventada"; "Una hora antes del alba"); ya sea, por el peso que tiene lo anecdótico en todo el libro.

Otro recurso que abunda en el volumen y connota los modos del ensayo de Ena Lucía Portela es la digresión o el *excursus*. Algo que en la novela y sobre todo en el cuento hay que manejar con sumo cuidado para que no atente contra el ritmo narrativo, aquí constituye una vía para que, sin evadirse totalmente del tema central, la autora realice conexiones con otras esferas de

[1] La edición corrió a cargo de Daniel Díaz Mantilla, autor también del prólogo titulado "Aun así derribamos algunos templos" (pp. 7-13). Los ensayos fueron publicándose entre 1999 y 2014.

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 385-393
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.625
Recibido: 11/02/2019
Aprobado: 07/03/2019

conocimiento, dé pie a una referencia cultural o a una evocación, de forma que un escrito concebido como reseña de un libro en particular deviene reflexión sobre otro argumento igualmente interesante. Tal procedimiento se puede corroborar, por ejemplo, en el enjundioso y largo ensayo que dedica a Poe, "Nadie me injurió impunemente", cuyo título es la traducción de la inscripción latina que aparece en el escudo de armas del personaje que narra el cuento "El tonel de amontillado": *Nemo me impune lacessit*.

Es este un ensayo modelo, un estudio finísimo del relato donde, como es conocido, el narrador cuenta cómo emparedó a otro personaje, un noble más poderoso que él y que hacía pesar esa superioridad con desprecios y humillaciones. Sin perder nunca el norte, es decir, la exégesis del cuento, la ensayista se las arregla para insertar una vivencia personal de cuando era una joven lectora —*una polilla ávida*, se llama a sí misma—, y nos regala una noticia insólita y curiosa. Informa que, a mediados de los años 80 del siglo XX, en el suplemento dominical del periódico capitalino *Tribuna de La Habana* aparecían, domingo tras domingo, crónicas de asesinatos allí ocurridos durante la época colonial. Y reporta algunas noticias tremendistas de aquellos crímenes, entre ellos, entierros prematuros como los que le gustaba narrar a Poe y tras él otros autores, como el también norteamericano Ray Bradbury y el uruguayo Horacio Quiroga, cuyo *modus operandi* en el tratamiento del tema se compara con el de Poe. Tampoco faltan meditaciones sobre los *psycho-killers*, sobre cómo los ha aprovechado el cine para despertar ciertas emociones intensas y también el *best seller* de espionaje a lo John Le Carré. A todo ello se suman libérrimas especulaciones, sazonadas con ejemplos literarios, acerca de quiénes son más proclives a la venganza —pues de venganza trata "El tonel de amontillado" —, si los nórdicos o los latinos. La lista no es exhaustiva, se diserta en otro momento durante dos páginas acerca de la igualdad de base de toda la especie humana y cómo atentan contra ella la intolerancia y la segregación, lo que puede revertirse en una reacción criminal pues no todas las personas etiquetadas como "inferiores" lo asimilan del mismo modo. Todas estas digresiones están, sin embargo, tan bien trenzadas con el hilo principal, esto es, la lectura a fondo y la interpretación del cuento, que terminan por verse como prolongaciones necesarias, amén de estimulantes, para emprender nuevas lecturas. Y para releer a Edgar Allan Poe.

Otro aspecto que marca muy particularmente estos escritos es su acentuado tono conversacional, desenfadado, familiar. Harto señalado por la crítica como característico de su prosa narrativa,[2] sobresale en un género donde no suele ser común, y donde dicha familiaridad lleva a Portela al uso de expresiones propias de la norma cubana, algunas de ellas pertenecientes a un registro estilístico "bajo", bajeza que, lejos de enturbiar la frase o degradarla la distinguen, por el contrario, de modo inconfundible en el contexto de la

[2] Véase, por ejemplo, el imprescindible ensayo de Nara Araújo: "Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela", en *Diálogos en el umbral*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003, pp. 82-111. Igualmente, el texto de Laidi Fernández de Juan: "Las cien botellas de Ena Lucía Portela", en *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, año XII, 25 de junio al 1 de julio de 2016.

ensayística cubana de hoy[3]. Las formas que asume esa familiaridad son muchas, entre ellas los vocativos y diferentes formas de apelación al lector, como sucede en el ya aludido ensayo sobre el cuento de Poe, cuando habla de la poca probabilidad de que los lectores caigan en las manos de un sicópata asesino: "Nada como las estadísticas para devolvernos el sosiego, ¿eh? Al sobresalto sigue la calma, el terror se disipa cual nubecilla de humo. ¡Uf, qué alivio! Mas no se embullen, mis amores, que esta moña no es tan simplona" (61).

El siguiente ejemplo está extraído de la crónica "Ajedrez y simpatía", que narra los encuentros sostenidos por Ena Lucía Portela con algunos de los participantes en la experiencia conocida como *Bogotá 39*, que en 2007 reunió en la capital colombiana a un grupo de 39 escritores menores de 40 años, iniciativa promovida por la organización internacional *Hay Festival*, y del cual ella formó parte. Estando en el vestíbulo del hotel que hospedaba a todos es atrapada por el escritor peruano Santiago Roncagliolo y conminada a jugar una partida de ajedrez. Agobiada, pues no tiene ganas de enrolarse en tal contienda, se queja de forma cómplice con las lectoras:

> Oká, niñas, de acuerdo. Santiago es un buen material. No tanto como su tocayo brasileño, el Nazarian, que parece un galán de Hollywood, pero está bien. Les juro, sin embargo, que de no ser por el puñetero asuntico ese de la simpatía […] le hubiera espetado rotundamente que nanay, papirriqui, tú deliras, desmaya esa talla, actualízate, anda, no seas cheo, olvida el tango y canta bolero. (182)

El fragmento es elocuente, además, en cuanto al uso lingüístico ya aludido como marca de identidad estilística y también como manifestación de una resistencia a asimilarse a los modos del castellano peninsular, que le son reclamados cuando va a ser publicada por editoriales españolas, todo lo cual ha provocado arduas negociaciones entre ella y sus patrocinadores ibéricos, sin olvidar los dolores de cabeza a sus traductores, que enfrentan un verdadero reto pues tienen que empezar por entender qué significan esas expresiones y modismos. A todo ello se refiere en "Algunos rumores sobre *Djuna y Daniel*", otro de los textos que cobija *Con hambre y sin dinero*.

Como es conocido, su novela *Djuna y Daniel* (Random House Mondadori, 2008) trata sobre la complicada amistad que une a la escritora norteamericana Djuna Barnes y a su coterráneo Daniel Mahoney, y sobre las andanzas de ambos por diversos escenarios de Estados Unidos y de Europa. Aquí se le presentaba el gran desafío de cómo modelar el lenguaje del libro. En las restantes ficciones suyas, al ambientarse en Cuba, o al incorporar un personaje cubano, podía emplear naturalmente el español hablado y escrito en la isla, con todo su abanico de registros y tonos. En *Djuna y Daniel*, por el contrario, Cuba está totalmente ausente. Ni los personajes, ni los ambientes, ni las situaciones son cubanos. De modo que había que emplear otro lenguaje y

[3] El interesado en conocer tal contexto, muy rico y variado por demás, podría remitirse, por ejemplo, a los textos ensayísticos ganadores de los principales premios del género convocados en Cuba, como el Premio Alejo Carpentier, del Instituto Cubano del Libro; el Premio que otorga la revista *Temas*; el que convoca la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC); el Premio Casa de las Américas, entre otros.

"estar siempre muy, pero muy alerta, para no 'cubanizar' por descuido lo que ni en broma es cubano. […] [S]olo vine a calibrar esta singularidad lingüística nacional en todo su portentoso alcance mientras escribía *Djuna y Daniel*, mi cuarta novela" (159).

Como sucede con el ensayo de más rancia estirpe, la cualidad tal vez más distintiva de estas prosas —pues resume muchas de sus actitudes expresivas— es la presencia apabullante de la personalidad de la autora, quien acude, sin que ello implique paradoja alguna, a útiles máscaras que se pone y quita a voluntad. Se percibe como visceral, por ejemplo, su rechazo a asumir una postura seria, un lenguaje solemne que por lo general acude a modos impersonales de expresión. Se advierte, por el contrario, en todos los escritos, la opción por la individualización de la experiencia, vital, intelectual, o ambas, traducida en el uso de la primera persona y en el tono predominantemente simpático del libro, que lo hace muy legible. Pero, atención: simpatía, ligereza en el decir, desenfado, coloquialismo, no son sinónimos de superficialidad y de pasatiempo intrascendente. Nada de eso. El libro prodiga agudezas en los análisis literarios y da sobrados ejemplos de meditación profunda sobre temas acuciantes en lo personal, en lo social-colectivo, con énfasis en la situación cubana, y en la condición humana. En este sentido, hay un texto muy conmovedor, "Alas rotas", donde la escritora, sin dramatismos, con su puntico de ironía y de humor pero también sin su desparpajo característico, cuenta acerca de la enfermedad que padece desde muy joven, el llamado mal de Parkinson, siendo éste el momento más personal y autobiográfico del libro.

Aspecto sobresaliente del volumen es, asimismo, la amplitud de las referencias culturales —algo propio de toda su obra—[4] ofrecidas casi siempre mediante una estrategia retórica de sello rabelaisiano. La natural inserción de la escritora en el ámbito de la cultura universal, que no constituye mero adorno ni narcisista exhibición de conocimientos, sino funcional apropiación del legado foráneo perfectamente amistado con su esencial cubanidad, la lleva a molestarse con estudiosos y editores que sustentan sus apreciaciones en el cocinar en su propia salsa a los autores isleños, en vez de buscar otras conexiones que podrían persuadir igualmente a los lectores y resultar iluminadoras. Así, en "Entre lo prohibido y lo obligatorio", cuando comenta la novela *Todos se van* (Bruguera, 2006) de Wendy Guerra, declara que:

> su magnífica primera novela merecía una notica de contracubierta un poco menos idiota. Puestos a hacer comparaciones […] hubiera procedido subrayar el innegable paralelo que existe […] entre *Todos se van* y el *Diario* de la pequeña judía holandesa [se refiere a Anna Frank, una cita de cuyo *Diario*, aparece como epígrafe de la novela de Guerra]. ¿Y por qué no ser audaces y aventurar, por ejemplo, una posible influencia de Sándor Marai, o más aún de Milan Kundera?

[4] Sobre este rasgo de la escritura de Portela se ha escrito también bastante. Véanse, a modo de ilustración, el breve pero iluminador texto de Fernando Iwasaki, "Biblioteca bailable Ena Lucía Portela", en *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*. Vol. 10, invierno 2014, 139-143; y el ensayo de Ileana Álvarez: "Ena Lucía: humor y subversión de la sombra del hombre nuevo", en *Árbol invertido*, Cultura, 31/10/2017.

> Desde luego que, para avanzar por esos derroteros habría que abolir antes un dueto de creencias erróneas, aunque muy difundidas. La primera, de cuño foráneo: "Cuba es un microcosmos *sui generis*, como si dijéramos un parque temático de corcho que flota en las aguas del Caribe, desvinculado por entero de la civilización occidental". La segunda, más estúpida todavía, de obvia factura cubiche: "Cuba es el Gran Ombligo del Universo". Ambas comepingueces confluyen para perpetuar un mismo prejuicio: los escritores cubanos solo podemos ser comprendidos, ya sea por hache o por b, a partir de referentes cubanos. Así nos aíslan y nos aislamos. (147-148)

Nótese, igualmente, la heterogeneidad de registros, de tonos y de léxico. La construcción de los párrafos es impecable y con un empleo culto del lenguaje en el que irrumpen, con gran fuerza expresiva, dos términos popularísimos: *cubiche* (por cubano, con valor peyorativo y proveniente de la crítica política), y, sobre todo, *comepingueces* (perteneciente al código más bajo y grosero de nuestra norma hablada, y usado como sinónimo de tontería). Este *multilingüismo* —por llamarlo de algún modo— dota de un sello inconfundible a la escritura de Ena Lucía Portela. No identifico ni ancestro ni par en la literatura cubana que delate semejante talante literario, pero —y supongo que a ella le satisfaría tal genealogía— salta a la vista su esencial concordancia con el autor de *Gargantúa y Pantagruel*. Ambos apuestan por el desenfado, por la presencia de vecindades no habituales en el ámbito lingüístico, por la disparidad de los referentes traídos a colación, por la convivencia de la cita culta con la grosería, por las alusiones a la actualidad política.

Por otra parte, su postura en contra de la mirada umbilical y reduccionista de la literatura cubana, auspiciada desde adentro y desde afuera, constituye una idea que Portela reiterará en prosas como "*Bad painting* o la 'inocencia' del sujeto", "Algunos rumores sobre *Djuna y Daniel*", "Ah, qué bello", "Güiro sacrílego, esta noche, en casa de Merlín". En todas ellas la emprende contra ese tipo sutil de colonialismo cultural que minimiza o deslegitima la mirada del otro sobre sí, sobre todo si ese otro proviene de una periferia desautomatizadora de percepciones, que enjuicia pero que también se apropia creadoramente de lo producido en centros hegemónicos de poder y de cultura, a los que a su vez ha nutrido y sigue nutriendo con creces. En el mundo de hoy, tan interconectado y globalizado, "todo tiene que ver con todo" (157).

A Ena Lucía Portela se la suele estudiar, muy a menudo, como parte de proyectos, congresos, programas académicos dedicados al examen de la literatura hecha por mujeres, un campo de investigación que se ha desarrollado, diversificado y sutilizado en sus aproximaciones. Desde luego que no hay en ello desacierto y tendría su justificación, entre otros avales, por el peso que adquiere en su narrativa la perspectiva de género. Es decir —si bien no siempre— su obra gusta del empleo de la primera persona y de una focalización restringida a la observación, al análisis y a la narración por parte de personajes femeninos, que manifiestan impresiones y vivencias asociadas a su sexo. Concedido esto, lo cierto es que su producción literaria trasciende esa circunscripción para abrirse a miras más amplias y a asuntos que sobrepasan la feminidad. En el volumen que se comenta, y en particular en la reseña "*Bad*

painting o la 'inocencia' del sujeto", donde pondera el libro de la escritora cubana de origen ruso Anna Lidia Vega Serova, Portela con filosa ironía se libera de la camisa de fuerza de una genealogía puramente femenil para, por el contrario, colocarse en un ámbito cultural más dilatado y superador de estrecheces y sectarismos genéricos. Valga aclarar que no se deslegitima la necesaria ofensiva a favor de visibilizar la obra de las mujeres, sino una visión extrema y por lo mismo fanática de dichas reivindicaciones:

> Fue traumático descubrir que, aun cuando resido en la periferia de Occidente y me eduqué en esa cultura desde chiquitica, la tradición literaria occidental no me pertenecía. […] ¡De eso nada, pequeña! En virtud de su fórmula cromosómica 46–xx, hado que implicaba una sempiterna condición de víctima, a esa pobrecita escritora hispanoparlante se le imponían a palazos desde la academia unas supuestas "precursoras" jamás leídas por ella […], además de un ineludible "punto de vista femenino", una obligatoria "perspectiva de género", y una forzosa "enunciación desde la marginalidad", la cual, ¿quién lo duda?, se vende a las mil maravillas e inclusive hace a uno sentirse campeón de una causa justa. (29)

Se podrá advertir el tono polémico de la reflexión, suscitador de debates y disensiones, lo que incrementa su vitalidad. *Con hambre y sin dinero* está lleno de ímpetus, de energías, de desafíos. Una de sus bestias negras favoritas asoma en lo recién citado: la Academia (ya sea nacional o foránea), que reviste a menudo el nombre de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, su *Alma mater*, objeto de un despiadado y sistemático matricidio, ejecutado preferentemente en varias de las entrevistas que ha ofrecido[5] pero que no deja de asomar aquí la oreja, aunque sea de pasada, como ocurre en "Si no te importa, Fernando", prólogo de Portela a la edición cubana de una colección de cuentos del escritor peruano Fernado Iwasaki; y en el último texto del volumen, "Güiro sacrílego, esta noche, en casa de Merlín". Circunstancias de carácter personal, unidas a su instintivo repudio a lo institucional como manifestación de una postura oficial y represora, en lo cultural y en lo político, condicionan esa visión que se hace extensiva también a los que llama "filisteos de la república de las letras, los mojigatos enemigos de la risa, los paladines del falso respeto, la genuflexión hipócrita y la seriedad impostada, eso compañeros que se sodomizaron a sí mismos con un palo de escoba en su afán por adquirir una postura bien solemne" (207). No se negará que suena a puro Rabelais.

No obstante, la autora no demoniza a todo el medio intelectual e incluso profesores de la benemérita universidad nuestra reciben mirada benevolente cuando no un verdadero homenaje, como sucede con el colega y amigo entrañable de muchos, lamentablemente fallecido hace ya veinte años, Salvador Redonet.

Y aquí emerge otro tema que merece comentario, el de la pertenencia de la autora a la generación de los llamados *novísimos escritores*, y que ella

[5] Véase, por ejemplo: Saylín Álvarez Oquendo. "No me hagas preguntas capciosas': Conspirando con Ena Lucía Portela", en:
http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Portela.html

aborda en el ensayo dedicado a uno de sus compañeros de promoción, el narrador Ronaldo Menéndez Plasencia, titulado "Otro joven novelista".

Como es harto conocido, la narrativa cubana comenzaba a renovarse desde los años 80, con la emergencia de una dimensión más personal de los conflictos y una atenuación de los temas asociados a una épica nacional exaltadora de las diversas batallas y reivindicaciones del proceso revolucionario. Esta tendencia se exacerba y va mucho más allá con los *novísimos* narradores, cuya obra representa un drástico cambio de rumbo en lo que atañe a los procedimientos narrativos —de un diversificado experimentalismo— y al reflejo de zonas de la realidad antes inexploradas. Esa experiencia formadora va a marcar la obra inicial de Portela (esto es, varios cuentos y su primera novela, *Pájaro: pincel y tinta china* (Unión, 1998), que nace entonces como escritora. A mi juicio, en lo que a ella concierne, si no hubo total calma tras dicha tempestad, sí sobrevino una especie de sosiego que se manifestó en una apuesta por el componente argumental del relato, por un incremento de su narratividad y también de su legibilidad. En la evolución como narrador de Ronaldo Menéndez se advierte una tendencia similar, aunque sus modos sigan mostrándose renuentes al relato más clásico. Ena Lucía Portela reseña dos de sus libros iniciales, *El derecho al pataleo de los ahorcados* (1997) y *La piel de Inesa* (1999), además de aludir, como se apuntaba, a la gestación de la promoción que tuvo su enclave fundacional en la antología *Los últimos serán los primeros*, concebida por Redonet,

> el negro, el filólogo excéntrico, el crítico audaz, el profe de Narratología en la Facultad de Artes y Letras de la U.H., el capitán Cook de Marianao, el totí, el fabricante de antologías […] presunto culpable de nuestros supuestos privilegios, frescuras y malcriadeces, [quien] fue para nosotros, amén de un visionario, un amigote inmenso. (46-47)

Comentario aparte amerita la perspectiva fuertemente crítica y desembozada con que se aborda la situación social, política y económica de nuestra isla, la crisis que permea muchos de los ámbitos de la vida nacional. En este filón se colocan abiertamente los textos "Con hambre y sin dinero", ensayo sobre la novela de Pedro Juan Gutiérrez, *El rey de La Habana* (Anagrama, 1999); "Con el juego de la inmundicia, con las palabras descarnadas", reseña del libro de Gerardo Fernández Fe, *La falacia* (Unión, 1999); el artículo "El escalofrío y la carcajada", donde hace un homenaje a Reinaldo Arenas mediante el comentario de dos de sus volúmenes, *El color del verano* (Universal, 1991) y *Antes que anochezca* (Tusquets, 1992); y el de la conversación en un bar con un uruguayo *cincuentón y nostálgico*, "Hablando como los locos". La reticencia irónica que tanto prodiga el libro es vía para encaminar sus reflexiones políticas, que pueden emerger, asimismo, en otros textos que parecían encaminarse por derroteros más propiamente literarios.

El ensayo que le presta su nombre al libro es el de más largo aliento y variado en sus intenciones, e intenta compensar la escasa atención crítica que en la isla ha merecido la novela de Pedro Juan Gutiérrez *El rey de La Habana* al realizar un análisis muy competente e inteligente de la misma, que implica, entre otras estrategias, su inserción en la corriente dominante —toda una

moda, a juicio de la analista— de mucha literatura escrita en Cuba en los años noventa, literatura que, en general, Portela denuesta por cobijar *falsificaciones*, *esplendorosos disparates*, *gazapos*, y *estereotipos*, entre otras injurias. Por el contrario, la novela objeto de su atención es calificada de *amena*, *intensa*, *profunda*, *veraz*, *certera* y *fiable*. Tal derroche de adjetivos en una y otra dirección es premisa y conclusión de sus análisis, que van a las causas de fenómenos (como las que llevaron a la emergencia y la preponderancia del tema de la marginalidad en la literatura cubana de la última década del milenio), y explican la índole de los efectos (una producción literaria estereotipada en su mayoría, pero con muy significativas excepciones, como la novela de Pedro Juan Gutiérrez). Es destacable el examen que realiza la estudiosa de los personajes y sus motivaciones, así como del modo en que el acto enunciativo presente en la narración potencia la realidad recreada. Tales reflexiones evidencian la sólida formación académica de la escritora, quien, aunque recurre a una experiencia vital —la de observadora atenta y partícipe de una realidad social que deja pocas vías de escape— y a dotes que Salamanca no presta, no es una lega beneficiaria de algunas iluminaciones en términos de exégesis literarias.

Como se podrá intuir, una materia como la que provee la novela de Pedro Juan Gutiérrez es terreno más que propicio para las invectivas de la ensayista contra quienes quieren escamotear realidades tan lacerantes que ponen en entredicho la condición humana. Esas realidades, nos dice secundando el propósito del novelista, están ahí, basta querer mirarlas: “Habrá quien se lleve las manos a la cabeza en un gesto de escándalo para acto seguido vociferar, quizás enarbolando las engañosas estadísticas de la FAO, que en Cuba jamás han pasado semejantes ignominias” (100). Esa actitud podría ser la de cierta “izquierda oportunista” o “ciega” o “ilusa”, a la que se vapulea de lo lindo en este y otros ensayos, naturales oponentes de una “izquierda lúcida”, interesada de veras por el drama de los condenados de la tierra, por aquellos de los que nadie se acuerda, y que lo hace sin condescendencia, sin “ese cheísimo retintín paternal de filántropo con dispepsia”(115). Una versión un poco más amable de semejante espécimen la encontramos en “Hablando como los locos”. Aquí, “entre copetín y copetín”, en una norteña ciudad europea, “fría, neblinosa” y “muy limpia”, un “camarada de la República Oriental” [del Uruguay], “que vive allá desde hace un retongonal de años”, interroga a la autora sobre una Habana que desconoce y añora, deseoso de que las noticias colmen sus expectativas de revolucionario bien alejado del mundanal ruido del socialismo real:

> En realidad lo que este compañero del Cono Sur anhela es que yo le cuente cosas lindas, sonrosadas y estimulantes, acerca de La Habana en la actualidad, que me explaye acerca de cuán libres, cultos, sanos, bien alimentados, combativos, heroicos, orgullosos, triunfadores y agradecidos nos sentimos sus casi tres millones de habitantes. Le urge escuchar que en mi paraíso natal no hay desigualdades, ni corrupción a todos los niveles, ni pobreza extrema, ni brutalidad policial, ni hambre, ni violencia, ni censura […].
>
> No está quimbao el uruguayo, ni tampoco se chupa el dedo. Por supuesto que sabe. Solo quiere que yo lo engañe un tilín, que lo ayude a

> evadirse, al menos por hoy, de la terca realidad. Como quien dice, que simule un orgasmo. […] Ah, pero no puedo. Me falta cinismo. (131)

Esta, es, pues, *Con hambre y sin dinero* de Ena Lucía Portela, una verdadera joya de la ensayística cubana actual, que dispara los destellos de sus altos quilates al centro de muchas dianas, desde su ingeniosa y recia brevedad. Como reza el epígrafe antepuesto al libro, tomado de Marcel Proust, *leve y fugitiva como una obra de circunstancia en la que hubiera puesto todo su talento.*

BIBLIOGRAFÍA

ME Ena Lucía: humor y subversión de la sombra del hombre nuevo", *Árbol invertido*, Cultura, 31/10/2017. Disponible en <http://www.arbolinvertido.com/cultura/ena-lucia-humor-y-subversion-de-la-sombra-del-hombre-nuevo>.

ÁLVAREZ, Saylín (2010) " 'No me hagas preguntas capciosas': Conspirando con Ena Lucía Portela", en: <http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Portela.html>

ARAÚJO, Nara (2003), "Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela", *Diálogos en el umbral*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003, pp. 82-111.

FERNÁNDEZ DE JUAN, Laidi (2016), "Las cien botellas de Ena Lucía Portela", en *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, año XII, 25 de junio al 1 de julio de 2016. Disponible en <http://www.lajiribilla.cu/articulo/las-cien-botellas-de-ena-lucia-portela>.

IWASAKI, Fernando (2014), "Biblioteca bailable Ena Lucía Portela", *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 10, invierno 2014, pp. 139-143. Disponible en <https://www.academia.edu/10157137/Mitologías_hoy._Dossier_Una_ventana_abierta_a_la_obra_de_Ena_Lucía_Portela_y_a_la_narrativa_del_siglo_XXI_>.

PORTELA, Ena Lucía (2017). *Con hambre y sin dinero.* Prólogo y edición de Daniel Díaz Mantilla. Ediciones Unión, La Habana.


Mitologías
hoy

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

RESEÑA



Alpargatas contra libros. El escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)

Javier de Navascués
Madrid: Iberoamericana-Vervuert
2017
237 páginas

Por Juan Manuel Zurita Soto
Universidad Autónoma de Barcelona (España)
jmzurita@gmail.com

El mítico lema de "alpargatas sí, libros no" da título al recién publicado ensayo de Javier de Navascués, catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Navarra, y en el cual cavila sobre las tensiones entre el primer gobierno peronista y el campo literario argentino. Se trata de una reflexión sobre las cercanías y desavenencias que ya han sido material de debate y discusión constante, tanto dentro del propio país sudamericano como desde el extranjero. He ahí el primer aporte, que se agradece bastante, de la obra de Javier de Navascués. Su carácter foráneo le otorga un prisma de distancia que libera al tema del tono militante bastante frecuente en la bibliografía argentina.

Para establecer su análisis, el autor pasa revista a los distintos hechos y polémicas que se dieron en el período iniciado tras la Revolución del 43. Es decir, desde el encumbramiento de Perón como principal figura política con la Secretaría del Trabajo como plataforma, para luego, en 1946, alcanzar la presidencia de la república y la reelección en 1951. Paralelamente se va forjando el primer gran movimiento populista de América Latina que, a la postre, se transformará en el partido político argentino de mayor relevancia para los últimos ochenta años.

Issn: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 395-399
DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.535
Recibido:29/03/2018
Aprobado: 03/02/2019

El fenómeno, señala el autor, tiene una fecha de inicio y un hito fundacional: 17 de mayo de 1945 y la gran manifestación por las calles de Buenos Aires exigiendo la puesta en libertad del líder. Es ahí cuando irrumpe un nuevo sujeto social: la "masa", cuya emergencia política no será indiferente a nadie. Gozará en muchos casos la admiración de unos, así como el desprecio de otros. Aquellas adhesiones o desdenes, esta vez desde el campo intelectual, es lo que interesa a De Navascués, quien las referencia mediante el análisis de múltiples escritores y sus respectivas obras.

Diseccionando cuentos, poemas y novelas, el autor pone de manifiesto los hitos más significativos en torno al peronismo, sin discriminar en los constatados, o los que la propia mitología política ha levantado. No es casual entonces la elección del título, así como la importancia que le da el ensayo a la ya icónica fotografía de "las patas en la fuente", en la cual se detiene más de una vez.

Si se contextualiza la crítica de *Alpargatas contra libros*, se hace imprescindible señalar que, para cualquier análisis sobre Argentina y su siglo XX, se debe poner especial atención a un elemento primordial a la hora de establecer conclusiones sobre la época, esto es: definir al peronismo desde su óptica política, aún más que desde la social. Tal es, en efecto, el gran problema al momento de juzgarlo desde la óptica tradicional que, en muchos casos pecando de reduccionista y maniqueísta, no ha sabido salirse del tradicional binomio de "izquierdas" y "derechas", que resulta estrecho para dicho fenómeno.

El peronismo, como ideario, traspasó al propio Partido Justicialista y absorbió muchas de las grandes tendencias que marcaron el siglo XX: en primer lugar, los fascismos europeos, pues no se puede obviar la admiración por Mussolini; así como los idearios de izquierda y sus exponentes más populares: comunismo y socialismo; a los cuales se suman idearios cristianos, especialmente católicos; y, asimismo, nacionalismos sudamericanos. Importante es recalcar lo político, pues el autor no pone nunca en duda el fuerte carácter social que tuvo el peronismo al cual llama, sin equivocarse, un gran "movimiento de masas".

Fue además un período de inmensas transformaciones demográficas para Argentina. Principalmente gracias a la gran inmigración europea, pero también a los movimientos internos del país que, a partir del éxodo del campo hacia la ciudad, buscará mejoras laborales en las creciente urbes. Ambos movimientos, especialmente el primero, pusieron en jaque la identidad del "ser argentino", tema tan polémico como apasiónate que, para un país que recién encumbraba su primer siglo de historia independiente, se trasformó en una verdadera revolución identitaria que puso en jaqué los discursos que la elites habían querido moldear. Ahí se ubica el principal foco que pone De Navascués: la profunda separación que surgió entre el campo cultural, profundamente antiperonista, y el nuevo sujeto que emergió con el transcurrir del siglo.

Aquel anti peronismo tuvo su contraparte en el anti intelectualismo del movimiento justicialista. Tanto las élites más liberales, como es el caso de Jorge Luis Borges, así como quienes abrazaron un ideario revolucionario de izquierdas, caso de María Rosa Oliver, manifiestan el profundo rechazo y desdén que les provoca el nuevo sujeto que irrumpe en la sociedad argentina.

Prueba de ello son los fuertes epítetos utilizados, le llaman “carnaval”, así como las metáforas que lo disfrazan de características circenses o comparaciones animalescas.

De Navascués destaca varios de aquellos apodos y pone especial atención en la forma en que incurren los “textos alegóricos” donde abundan las adjetivizaciones. Ahí descubre como *súmmum* ilustrativo la comparación de las manifestaciones peronistas y, tras ello, a la propia clase popular muy identificada con el justicialismo, como un “aluvión zoológico”, exudando el profundo clasismo de los también llamados “oligarcas”.

Otro aspecto que subraya el autor, y en el cual se detiene mediante el análisis de amplia bibliografía, es el de “invasión”. Allí caben nuevamente Jorge Luis Borges y otros autores como Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo e incluso un escritor de origen inmigrante como Germán Rozenmacher y su famoso *Cabecita negra*. Esa “invasión”, que no es otra cosa que el protagonismo que van adquiriendo en la agenda política las capas más bajas, los llamados “descamisados”, fue el elemento que, según el autor, más violencia y terror causó entre la elitista cofradía que supuso el campo intelectual argentino. Allí parece interesante la proposición que invita a leer, en clave política y directamente anti peronista, el cuento *Casa tomada* de Julio Cortázar. Para ello el autor señala que, en su “momento histórico”, el relato “fue entendido como una expresión de la invasión multitudinaria del peronismo en todos los ámbitos de la vida cotidiana, incluso en la intimidad del hogar” (146).

En cuanto a la estructura, el libro se divide en tres partes. La primera, bajo el título de “El contexto intelectual de la masa”, se detiene a establecer parámetros cronológicos de la época en cuestión y que se hacen primordiales a la hora de entender el momento específico al cual se refiere Javier de Navascués. Hitos como la “Década infame”, periodo ubicado tras el derrocamiento del segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen y que guardará muchas semejanzas con lo que sucedería más tarde al propio gobierno justicialista, se hacen fundamentales de estudiar para entender la particular “lucha de clases” que se manifestó en la Argentina de Perón.

Es en este capítulo donde, mediante el análisis de hechos históricos, principalmente anécdotas de profundo significado, el autor va entrando en el desglose del discurso político, lo que, en palabras de Ricardo Piglia, constituye “el relato”. Destaca ahí el uso de la retórica y la propaganda como fundamentales, lo cual hace notar las diferencias que existen con respecto a procesos contemporáneos latinoamericanos. Como ejemplo, y a modo de rescatar las particularidades del caso argentino, realiza una muy interesante comparación con México, el otro polo cultural de la Latinoamérica del siglo XX. Señala que para la nación norteamericana sí existió una estética singular impulsada desde el Estado, cuya máxima expresión la constituye el muralismo, a diferencia de Argentina donde no cupo un peronismo literario o plástico impulsado desde el propio Estado. Diferencia que también se observa en la comparación con los demás movimientos de masas del pasado siglo: comunismo soviético, fascismo italiano y nazismo alemán. El caso argentino es diferente; las autoridades no promovieron ningún tipo de vanguardia y aquello pudo haber acrecentado la distancia entre el gobierno y el campo intelectual,

asunto que grafica muy bien Adolfo Bioy Casares al señalar que el peronismo "no existía" en los circuitos literarios.

En el segundo capítulo, "La masa, miedo e ilusión", el autor vuelve a la fecha antes reseñada, el 17 de octubre de 1945, más tarde llamado "día de la lealtad", cuando una gran manifestación pide la liberación de Juan Domingo Perón. Desde ese punto primigenio, que De Navascués llama "la época de las masas en la calle", va analizando la obra, aunque también aspectos biográficos, de distintas personalidades. El primero es Arturo Jauretche, pensador que desde las filas radicales abrazó más tarde la causa peronista y quien, una vez dentro del movimiento, perfila a la "masa" a través de una mirada épica.

Complementa el ensayo asumiendo otras ópticas, entre ellas el nacionalismo católico de Lucía y Manuel Gálvez, en el cual encuentra un tópico repetido en varios autores: la soledad existencial del argentino de la primera mitad del XX. Mención especial merece el trabajo sobre *El incendio y las vísperas* de Beatriz Guido, acaso una de las obras antiperonistas más importantes, o el prisma desde la izquierda intelectual, con el análisis a María Rosa Oliver quien, desde una causa revolucionaria, expresa por el peronismo el mismo desdén.

Obviamente no pueden quedar excluidas las figuras de Bioy Casares y Jorge Luis Borges, dos de los escritores más reconocidos en su perfil de "contras" y quienes, a la vez, sintetizan la imagen del intelectual argentino. Borges, según destaca De Navascués, pone en duda el carácter real del peronismo. Para el autor no es más que una *Commedia dell'Arte*, "algo irreal, una ilusión cómica en la que no creían seriamente ni sus protagonistas" (108).

Como tercer y último capítulo, "La invasión como relato", el autor aborda el carácter amenazante que el "campo intelectual" atribuyó al peronismo. Allí destaca la selección de textos que recoge *Alpargatas contra libros* ejemplificados en el ya mencionado *Casa tomada* de Julio Cortázar, o *El sueño de los héroes* de Bioy Casares, que sirven para corroborar el miedo y el rechazo de algunos autores. Interés especial cobran dos casos particulares. El de Ezequiel Martínez Estrada, antiperonista de primera hora, y el de Leopoldo Marechal, acaso el nombre más relevante entre los literatos que abrazaron la causa justicialista.

Se puede echar en falta un tema que, no solo en De Navascués, escapa a la hora de estudiar el campo cultural. Se trata de la presencia de artistas e intelectuales que no fueron parte de las élites, es decir, escritores que se enfocaron en los nuevos sujetos sociales sin el paternalismo que abrazaban los herederos del criollismo. Nos referimos a autores teatrales, especialmente de sainetes y grotescos criollos, así como compositores de tangos, quizás el fenómeno cultural más importante que ha dado la zona del Rio de la Plata. Ellos sí fueron cercanos al gobierno y se transformaron en el sello cultural del gobierno peronista. Si bien no es tema del autor, no puede dejarse de lado la gran influencia posterior que tuvieron artistas como Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo, ambos activos y reconocidos peronistas, y que se encumbraron como referentes intelectuales del período en cuestión.

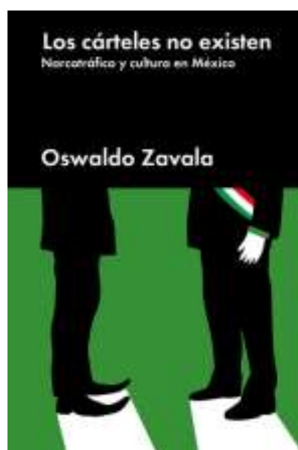
Por último, y a modo de conclusión, es importante destacar la contextualización biográfica que hace Javier de Navascués de la mayoría de los

escritores que trabaja. Así, al explicar la tesis principal de los textos estudiados y a propósito de Beatriz Guido y *El incendio y las vísperas*, advierte que: “Aunque los lectores contemporáneos reconocieran acontecimientos, escenas o incluso personas reales detrás de la trama, la novela es el producto arreglado de unos sucesos históricos contados desde una determinada ideología” (136). Tal reflexión pude ser complementada con Ricardo Piglia cuando estimaba que se puede comprender mejor la época leyendo a Roberto Arlt que cualquier ensayo político del momento.


Mitologías
hoy

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

RESEÑA



LOS CÁRTELES NO EXISTEN. NARCOTRÁFICO Y CULTURA EN MÉXICO

Oswaldo Zavala
Barcelona: Malpaso, 2018
248 páginas
(edición electrónica)

POR ROSANA CARMITA RICÁRDEZ FRÍAS
UNIVERSIDAD DE CHILE (Chile)
rosanaricardez@gmail.com

En el marco de la discusión sobre el papel del Estado mexicano frente a la avanzada del crimen organizado y su violencia, *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México* (2018) de Oswaldo Zavala (Ciudad Juárez, 1975) propone un análisis histórico del discurso en torno a la política de seguridad nacional, por un lado, y de investigaciones periodísticas y artefactos culturales, por el otro. Objetivo de la obra es desmitificar la existencia de asociaciones delictivas todopoderosas, proponiendo que el Estado sigue siendo propietario de la soberanía y que ésta le permite incluso matar.

El texto, dividido en cuatro capítulos, entre el análisis académico y el ensayo literario y político —desde la opinión del autor lo literario es político—, ofrece material de uso académico y de divulgación. Sus fuentes son diversas, porque se nutre tanto de investigaciones de historiadores, sociólogos y politólogos, como de material periodístico. De hecho, hace un seguimiento de las publicaciones de, aproximadamente, los últimos veinte años sobre el tema del tráfico de drogas y crimen organizado en México.

Gracias a tal estructura, en primer lugar, evita la saturación del lector con datos duros y, segundo, ayuda a clarificar tales datos a partir de la ejemplificación, para lo cual acude a artefactos culturales, principalmente literarios. Zavala se sirve de la crítica cultural, sin ceder a un lenguaje encriptado ni academicista.

En las 248 páginas del libro las cifras 121.000 y 30.000 aparecen en al menos seis ocasiones. Se trata, respectivamente, de los muertos y desaparecidos de la "guerra contra el narco" encabezada por el presidente de México de 2006 a 2012, Felipe Calderón Hinojosa. Si bien puede agotar, la reiteración no es

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 401-404
DOI: http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.569
Recibido: 26/04/2018
Aprobado: 20/06/2018

vana pues se corresponde con el propósito general del autor, dilucidado a lo largo del libro: desmitificar el discurso de un Estado débil y sobrepasado por el narco, como fuente de la violencia en el país. Ello, para seguir las huellas de la política de seguridad nacional adoptada por el Estado mexicano desde el siglo pasado, reconsiderando su centralidad y su régimen policial como la condición de posibilidad del narcotráfico.

Así, el libro apunta a desmontar al menos dos creencias; en primer lugar, la existencia de un Estado fallido. Desde las primeras páginas, Zavala subraya que "la soberanía del Estado sobre el narco está muy lejos de agotarse" (34). Asegura, "no existe un solo narcotraficante capaz de desafiar a instituciones como el Ejército, la Marina o la Policía Federal" (14). En cambio, es el mismo Estado que fomenta la creencia de organizaciones delictivas que actúan al margen y por encima de la ley. Más aún, él mismo articuló una estrategia sin contenido político alrededor del tema de seguridad nacional. El segundo lugar común cuestionado por el libro es la creencia en los "cárteles" como responsables de la violencia en el país, dejando de lado una búsqueda real de la precariedad social generalizada que ha sido, más bien, "resultado de un proceso de descomposición política radicalizado con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994" (171). Entonces, ese "estado de excepción" fue justificado por el gobierno de Calderón "como una reacción a la escalada de violencia atribuida al crimen organizado" (44).

Zavala se plantea, precisamente, desenmascarar la narrativa oficial gestada por los últimos gobiernos y replicadas por medios de comunicación acríticos —en consecuencia, por productores culturales— que explican la violencia en México como resultante de la guerra entre "narcos" que se disputan las "plazas". Propone, en su lugar, la clarificación de vocablos ya comunes en torno a la violencia y al crimen organizado, así como replantear nociones como Estado, soberanía y la división de lo político aparecidos "en los debates académicos más recientes como obstáculo para comprender la emergencia del narco en México" (21). A contracorriente de la crítica pospolítica señala que el "narco" es un asunto decididamente político, razón por la cual precisamente nociones como Estado y soberanía resultan más relevantes que nunca.

Desde la Introducción titulada "La invención de un enemigo formidable", el autor traza la nomenclatura que seguirá a lo largo de su texto. Para él es claro que el "narco" ha sido creado, en el más extenso sentido de la palabra, como un enemigo formidable, a través del cual el Estado justifica cualquier medida de seguridad puesta en marcha, so pretexto de la protección de habitantes y territorio.

Siguiendo al historiador Carlo Galli desde el primer capítulo llamado "La despolitización de la narcocultura", el autor dice que el agotamiento del concepto de lo político en la sociedad contemporánea ha llevado a creer a ciegas en imágenes generadas desde el Estado que ha perdido toda posibilidad de soberanía frente a un "poder capital global, impersonal, privado y despolitizado" (21). Claramente para dicho Estado es más sencillo sacrificar

literal y simbólicamente a un "narco" sin rostro, a una una fábula que muere y reencarna acorde con su voluntad e intereses. Tales imágenes no sólo son ratificadas, sino que penetran en la sociedad a través del discurso tanto periodístico —con crónicas y seudoinvestigaciones disfrazadas de periodismo narrativo cuyas fuentes son siempre oficiales—, como culturales, en particular las narconovelas con argumentos despolitizados y con visión binaria de buenos y malos. De esta forma, Zavala asigna a la literatura la tarea aún pendiente de develar la verdadera identidad de ese "narco".

Y ahí quizá la única crítica a su argumento, pues si bien el autor habla de la música, el cine y la televisión como generadores de narcocultura, al hablar de literatura da por sentado que las narconovelas gozan de alto índice de ventas y que su consumo es masivo, por lo tanto, su infiltración en la sociedad es certero y se corresponde con el objetivo del Estado.

El segundo capítulo, "Los cárteles no existen (pero la violencia de Estado sí)", es un recuento de la historia desde la Operación Cóndor, época del nacimiento de la política de Estado frente al narcotráfico, hasta la era Trump y la actual política de seguridad en México.

El fracaso de dicha Operación en el "triángulo dorado mexicano", cuyo objetivo era desmantelar el narcotráfico en la zona rural entre 1975 y 1978, fue el motor tanto del éxodo de campesinos hacia ciudades de Sinaloa, como de la consolidación de Guadalajara como la primera plaza del narcotráfico moderno en la era del PRI, bajo la vigilancia de la Dirección Federal de Seguridad (DFS), lo que permitió el control del tráfico en todo el país. Las "plazas" eran concesionadas por el sistema político mexicano a un determinado grupo, encargado de administrar el tráfico. El poder soberano del PRI ostentó el control hasta la década de 1990, pero de 2000 a 2006, a raíz del vacío de poder de la presidencia de Vicente Fox —incapaz de establecer una estrategia de control—, esa soberanía fue desafiada por ciertas gubernaturas y sus policías estatales y municipales con la consolidación del neoliberalismo. Por tanto, el objetivo de la estrategia de Calderón, en opinión del autor, fue "recobrar la soberanía del Estado sobre el narco, a través de la acción directa y absoluta del Estado para preservar su integridad" (80).

El discurso securitario no surgió entonces por la "amenaza del narco", sino que el securitarismo configuró al narco como objeto discursivo. Por lo tanto, siguiendo a Michel Foucault, "la suspensión de legalidad y su consecuente violencia implican ante todo la presencia absoluta, ordenada y eficaz del Estado [...] acaso el más agresivo programa de biopolítica en la historia moderna mexicana" (80).

La llegada de Donald Trump a la presidencia de Estados Unidos es sólo la continuación de una política imperial, esto es, medidas tomadas por los precedentes mandatos de Barack Obama y de Bill Clinton respecto de la seguridad y la lucha contra el narcotráfico.

El tercer capítulo, "Cuatro escritores contra el narco", corresponde al análisis de textos literarios que, a decir del autor, han sabido leer críticamente el panorama histórico del tráfico de narcóticos, así como de la precariedad de los

traficantes y de su sometimiento al poder soberano del Estado. Se encuentran ahí César López Cuadras, Daniel Sada, Víctor Hugo Rascón Banda, Roberto Bolaño y Juan Villoro. El núcleo de los artefactos culturales en torno al "narco" es la representación de éste y de la violencia. Precisamente la obra seleccionada —dejando de lado la de Élmer Mendoza y Yuri Herrera, por ejemplo— genera una interpretación verosímil y no simplista del tráfico de drogas.

En el cuarto y último capítulo, "Traficantes, soldados y policías en la frontera", Zavala somete a análisis el discurso de periodistas dedicados a investigaciones en torno al narcotráfico. Considera que las investigaciones de Anabel Hernández, Diego Enrique Osorno y Alejandro Almazán, entre otros, se limitan a reproducir, con mucha imaginación, las comunicaciones oficiales de las instancias de gobierno, hasta crear un mito en torno a la vida de los traficantes. Destaca, sin embargo, la contribución de los periodistas Charles Bowden, Ignacio Alvarado y Julián Cardona, entre otros, quienes a lo largo de al menos dos décadas intentaron desenredar la madeja de lugares como Ciudad Juárez. Sin eximir su labor de complejidades o equívocos, los caracteriza de verdaderos críticos. No obstante tales ejemplos, considera que el periodismo no puede aspirar a una disidencia política real hasta deshacerse del discurso oficial sobre el crimen organizado. Por el lado de los artistas, sobre todo novelistas, asegura que no están a la altura del reto.

Finalmente, Zavala considera que la razón de ser de las guerras entre narcos es "esconder la estrategia del gobierno federal para facilitar la apropiación ilegal de territorios del país ricos en recursos naturales ahora abiertos para la explotación de compañías transnacionales con la aquiescencia de diversos grupos de interés político y empresarial en México" (225). Porque si bien la "guerra de cárteles" es virtual, los cadáveres no.

RESEÑA



La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena.

Lorena Amaro
Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado,
2018
402 páginas

Por Gilda Waldman Mitnick
Universidad Nacional Autónoma de México
gwaldman18@gmail.com

La autobiografía como una de las formas de expresión discursiva de la subjetividad, si bien tiene una larga data en nuestra cultura occidental —encontrando sus orígenes en los inicios de la modernidad, es decir, en aquel momento en el que el "yo" comenzó a ligarse con el nuevo discurso de un hombre que asumía su propia centralidad en el universo— ha adquirido un lugar privilegiado durante el siglo XX, asumiendo ya una posición medular no sólo en los circuitos literarios sino en el dilatado horizonte cultural contemporáneo. La voluntad de narrar la propia vida a través de una voz íntima y personal no se circunscribe en la actualidad solamente al ámbito literario sino que se ha expandido asimismo, por ejemplo, al género documental a través de nuevas formas expresivas que, dejando de lado las pretensiones de objetividad, privilegian la dimensión personal y subjetiva del documentalista, en contraposición a lo que ha sido tradicionalmente uno de los principios del género. Sin embargo, ha sido en el espacio escritural donde el dejar registro narrativo de la propia vida, o al menos de parte de ella, ha seducido a numerosos autores contemporáneos, coincidiendo al mismo tiempo con el interés de los lectores por leer relatos vivenciales que narren la propia experiencia o lo que (supuestamente) sería de manera auténtica lo "verdaderamente"

ISSN: 2014-1130
vol. 19 | junio 2019 | 405-409
DOI: https://doi.org/ 10.5565/rev/mitologias.631
Recibido: 04/03/2019
Aprobado: 10/04/2019

sucedido, ante el creciente debilitamiento de la ficción y la abundancia de *fake news* que distorsionan la verdad de los hechos. Alentada al mismo tiempo por un mercado editorial que ha estimulado su publicación, la autobiografía —en distintos registros y modalidades (autoficciones, diarios íntimos, testimonios, memorias, epistolarios, etc.)— llena hoy estantes de librerías y bibliotecas, expandiéndose también hacia el ciberespacio —como por ejemplo blogs— en un clima de época en el que las redes sociales revolucionan las prácticas culturales.

Ello no es casual. Vientos turbulentos recorren nuestra frágil, inestable e imprevisible realidad. Un mar sin orilla parece ser el telón de fondo de un mundo del que Elie Wiesel (Premio Nobel de la Paz 1986) escribía: "Hace falta muy poco para que el arraigado se vea arrancado de sus raíces y para que el feliz y sosegado pierda su lugar al sol" (Wiesel, 1991: 23). Debilitados los puentes que ligaban la vida personal con proyectos sociales más amplios, derruídos en escombros los empleos estables así como los derechos sociales, dislocados los parámetros de tiempo y espacio por efectos de la revolución científico-tecnológica, resquebrajadas las instituciones clásicas que otorgaban estabilidad a la sociedad, fracturada la confianza en el porvenir, disueltas las identidades fijas y las historias heredadas, y arrojada la subjetividad a la intemperie, la antigua pregunta de "¿quién soy"? se repite una vez más.

No es casual, entonces, que una realidad como la que hoy vivimos —móvil, elusiva, aleatoria, atomizada, diversa, descentrada y flexible— remita a la necesidad de mirar hacia el pasado y de buscar anclajes y raíces de pertenencia. Tampoco es casual que, convertida la individualización en la forma sustantiva de experiencia moderna, se potencie la fascinación por reflexionar sobre orígenes, tradiciones y trayectorias tanto personales como genealógicas, explorando la intimidad, dando cuenta de una experiencia que es tanto personal como colectiva, mirando hacia los mundos interiores, y optando por retornar a la añoranza y los recuerdos.

La proliferación de narrativas vivenciales puede responder, sin duda, a la exacerbación de la individualidad —reflejada, por ejemplo, en la expansión abrumadora de artefactos tecnológicos que llevan en su nombre el registro del "yo", tales como IPod, IPhone, etc.—, así como a la ilimitada revelación del "sí mismo" en tanto exhibición narcisista. De hecho, podría sostenerse que responde contundentemente al imperativo de reafirmación o enraizamiento de la propia identidad ante un futuro vago y nebuloso. Y ciertamente, en palabras de Fernando Aínsa, responde también a "la (secreta) nostalgia (de buscar) el mundo perdido de los orígenes" (Aínsa, 2012: 58).

Lorena Amaro ha dedicado muchos años de su trayectoria académica al estudio de la autobiografía, labor iniciada en el año 2009 con la publicación de *Vida y escritura. Teoría práctica de la autobiografía,* un texto híbrido en el que se entretejen una mirada histórica a los estudios autobiográficos, numerosos ejemplos de escritura del género y una serie de ejercicios que puedan servir como guía para quienes estén interesados en narrar su vida. Dicha labor académica ha continuado en cursos, talleres, coordinación de libros vinculados

a la temática, y recientemente con la publicación de *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena* (2018). Sin duda, abordar analíticamente la autografía no es una tarea sencilla. Si toda autobiografía es una construcción subjetiva del pasado elaborada *a posteriori* por el escritor recurriendo a la memoria, el relato es el testimonio escrito de una experiencia, pero no la experiencia en sí. La autobiografía no puede ser entendida como una escritura absolutamente fiel a la memoria que la sustenta, ni como un simple reflejo de la experiencia pasada, sino como la interpretación reconstruida y parcial de una vida en la que el espesor del tiempo juega un papel en la construcción del recuerdo. Surgen entonces varios problemas: ¿Quién narra: el que vivió los acontecimientos pasados o el que hoy recuerda? ¿Cómo reconocer esa zona lábil y difusa que separa la experiencia vivida de lo que se puede narrar sobre ella? En palabras de Beatriz Sarlo: "¿Qué relato de la experiencia está en condiciones de evadir la contradicción entre la fijeza de la puesta en discurso y la movilidad de lo vivido?" (2005: 27) ¿Cómo está permeado el relato autobiográfico por la subjetividad del presente en que se escribe, y más importante aún, por la relación imaginaria del escritor con su pasado? ¿Qué significado se le puede otorgar *a posteriori* a las vivencias recreadas, mismas que no tienen sino el significado que quien escribe les atribuye?

Por otra parte, si a la luz de las teorizaciones contemporáneas, la identidad ya no puede ser comprendida como una cualidad esencial e inmodificable en el ser humano, sino como una construcción que varía a lo largo del tiempo, en la que está en juego la "otredad del sí mismo", y que nunca resulta ajena a la ficcionalización, ¿no se vuelve imperativo asumir que quien aparece en la autobiografía no es un rostro real, sino una máscara discursiva? ¿No se escribe, acaso, toda autobiografía como una imagen particular del "sí mismo" construido como un "Otro" como un "personaje"?

En *La pose autobiográfica* Lorena Amaro se enfrenta, una vez más, al desafío de trabajar con la palabra del Otro y de reinterpretar la que es, en última instancia, la interpretación del éste sobre su propia vida. El libro recorre la literatura autobiográfica chilena desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del XXI a través de un vasto corpus que abarca desde los primeros textos autobiográficos escritos por miembros de la élite oligárquica hasta las nuevas voces que, oscilando entre autobiografía y autoficción, despliegan su quehacer literario en el marco de la sociedad chilena post-dictatorial. Lectora perspicaz y atenta, Amaro realiza en este recorrido una crítica quirúrgica del corpus, desglosando, revelando, comentando y aportando elementos que le permitan al lector expandir su propia lectura en torno éste. Pero es particularmente enriquecedor el entretejido que va delineando la autora, no sólo entre el análisis puntual de cada una de las autobiografías escogidas y la literatura chilena del último siglo, sino esencialmente entre el primero y la historia del país, articulando las narrativas vivenciales con procesos sociales más amplios, y destacando en su reflexión las condiciones en las cuales los textos son generados, en tanto toda creación literaria constituye una representación de la sociedad en que nace. Así, por ejemplo, entrelazado con el análisis puntual de

la obra de los primeros autobiógrafos, Lorena Amaro destaca su pertenencia a la élite de un orden social tradicional que, a pesar de incluirlos como parte de un servicio público jerárquico, calificaba de "marcisistas" a quienes escribían escribiéndose a sí mismos. En el ensayo crítico sobre las autobiografías de Pablo Neruda y Hernán Díaz Arrieta (Alone) —figuras culturales ajenas por nacimiento y formación a la élite oligárquica, tradicional— la investigadora ilumina el momento histórico en que se produce en Chile un relevo en el campo literario, en concordancia con la irrupción de intelectuales y escritores provenientes de una nueva clase media o de sectores populares que paulatinamente alcanzaron una creciente presencia en la vida política y cultural del país. Al analizar la producción autobiográfica femenina a principios del siglo XX —Inés Echevarría, María Flores Yáñez, Rita Salas, Delia Rojas y Marta Vergara— Amaro pone el acento en las dificultad que tenían las mujeres de aquella época para insertarse social, cultural y literariamente en el espacio público, dificultad que queda claramente expresada en su narrativa autobiográfica. La incorporación de la infancia en la escritura autobiográfica publicada en la primera mitad del siglo XX (en escritores como Luis Oyarzún o Manuel Rojas) se liga claramente con la irrupción de un nuevo momento histórico caracterizado por la migración campo/ciudad, el desarraigo social de los nuevos habitantes urbanos, la precariedad de sus condiciones de vida, la inestabilidad de los sectores sociales más desprotegidos, la desigualdad de clases y las condiciones de miseria a la que quedaron sometidos miles de niños durante ese período.

Pero la recuperación de la infancia es también uno de los grandes temas de la escritura autobiográfica actual en Chile, ahora en las voces literarias de nuevas generaciones de escritores que, sin haber vivido de manera directa las heridas de la dictadura militar, crecidos en los años del miedo y del desconcierto y atravesados por preguntas sin responder, regresan casi obsesivamente a la infancia y a sus recuerdos, buscando llenar los espacios biográficos vacíos, las trizaduras biográficas, los silencios y las medias palabras que moldearon sus vidas, para descubrir lo que está oculto bajo la oscuridad y el silencio familiar.

Lorena Amaro analiza, en este línea, los registros autobiográficos/auficcionales de escritores, como Alejandro Zambra, Nona Fernandez o Diego Zúñiga, bajo la figura de los "relatos de filiación", abordando "la experiencia infantil desde una perspectiva política o bien, en sentido inverso, la experiencia política desde una perspectiva infantil" (243), desentrañando en cada texto cómo se relata una historia huérfana de memoria que quiere saldar cuentas con el pasado para construir su presente, como se relatan los silencios y las medias palabras de una niñez ya desdibujada pero que aun permanece en la memoria, y cómo en cada autobiografía/autoficción se hace oír una voz que reconstruye la memoria de un pasado que dejó en los cuerpos de las generaciones presentes huellas indelebles.

Si a lo largo de los últimos años nuevas miradas analíticas han abordado desde distintos ángulos y perspectivas el estudio del género autobiográfico, este nuevo libro de Lorena Amaro amplía el horizonte reflexivo de éste y lo enriquece a través de una lectura que, más allá del estudio hermenéutico de las

autobiografías, trae a escena la historia social, cultural y política de Chile a lo largo de un siglo. *La pose autobiográfica* entabla un diálogo con un lector interesado no sólo en la escritura autobiográfica chilena, sino también en la historia y el presente del país. Un libro indispensable para disfrutar el placer de una lectura inteligente y actual.

BIBLIOGRAFÍA

AÍNSA, Fernando (2012), "Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia", *Alpha*, n.º 30, pp. 55-78.

SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

WIESEL, Elie (1991), "¿Quién le teme al lobo feroz?", en "Los emigrantes", *Suplemento Mundial de La Jornada*, 23 de junio de 1991.